



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

**Rubem Fonseca, cidades e violência**

***Mandrake e o Romance Policial***

João Francisco Campos da Silva Pereira

RIO DE JANEIRO  
Novembro de 2005

João Francisco Campos da Silva Pereira

**Rubem Fonseca, cidades e violência: Mandrake e o Romance Policial**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação jornalismo.

Orientadora: Ana Paula Goulart

RIO DE JANEIRO

Novembro de 2005

Pereira, João Francisco Campos da Silva.

Rubem Fonseca, cidades e violência: Mandrake e o Romance Policial / João Francisco Campos da Silva Pereira. Rio de Janeiro, 2005.

61 f.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2005.

Orientadora: Ana Paula Goulart

1. Rubem Fonseca. 2. Romance Policial. 3. Cidades  
I. Goulart, Ana Paula (Orient.). II. Universidade  
Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.  
III. Título.

João Francisco Campos da Silva Pereira

**Rubem Fonseca, cidades e violência: Mandrake e o Romance Policial**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação jornalismo.

Rio de Janeiro, 22 de novembro de 2005.

---

Profª. Dra. Ana Paula Goulart, ECO/UFRJ

---

Profª. Maura Ribeiro Sardinha, ECO/UFRJ

---

Prof. Paulo Roberto Pires, ECO/UFRJ

---

## AGRADECIMENTOS

À minha família

Àqueles da revistasemnome (finado DRM)  
pelas idéias e por acreditar que poderiam fazer  
um livro

Ao Pedro Curi por ter cuidado da parte  
burocrática da minha vida acadêmica

A todos que estiveram comigo nestes últimos 4  
anos e meio. Uns mais, outros menos.

## **RESUMO**

PEREIRA, João Francisco Campos da Silva. Rubem Fonseca, cidades e violência: Mandrake e o Romance Policial. Rio de Janeiro, 2005 Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005

O trabalho enfoca a influência exercida pelo gênero literário conhecido como Romance Policial na prosa de Rubem Fonseca, um dos maiores escritores contemporâneos brasileiros. Em um segundo momento, analisa-se a ficção de Fonseca tomando por base dois elementos principais: a forma pela qual é representada a cidade, bem como seus submundos marginais; e os fundamentos principais da violência urbana. Com o intuito de se estreitar um pouco a vasta obra de Fonseca, e para permitir uma exposição clara das conexões, toma-se como base para pesquisa, principalmente, os contos ou romances que apresentam o seu protagonista mais famoso: o advogado Mandrake.

**RUBEM FONSECA, ROMANCE POLICIAL, CIDADES, VIOLÊNCIA**

## **ABSTRACT**

PEREIRA, João Francisco Campos da Silva. Rubem Fonseca, cidades e violência: Mandrake e o Romance Policial. Rio de Janeiro, 2005 Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005

This study presents the influence of the detective novels in the literature of Rubem Fonseca, one of the biggest brazilian contemporary writers. Fonseca's fiction is analyzed through two main foundations: the way in which cities (as well as its ghettos) are represented; and the origins of urban violence. In an attempt to narrow the vast work of Rubem Fonseca, and to allow a clear exposition of the connections made, the romances in which Mandrake (one of the author's most important characters) appears were chosen as a base for this study.

RUBEM FONSECA, DETECTIVE NOVELS, CITIES, VIOLENCE

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1. ROMANCE POLICIAL .....</b>	<b>12</b>
1.1) OS DETETIVES E A LITERATURA DE MASSA .....	12
1.2) O ROMANCE NOIR .....	16
1.3) LITERATURA POLICIAL BRASILEIRA.....	17
<b>CAPÍTULO 2. RUBEM FONSECA.....</b>	<b>21</b>
2.1) BREVE BIOGRAFIA.....	21
2.2) ALGUNS ASPECTOS DA PROSA “FONSEQUIANA”.....	24
2.3) PAULO MENDES, ADVOGADO CRIMINALISTA. VULGO, MANDRAKE .....	26
<b>CAPÍTULO 3. CIDADES E SUBMUNDOS.....</b>	<b>38</b>
3.1) O MISTÉRIO URBANO E A DESCOBERTA DA MISÉRIA .....	38
3.2) OS DETETIVES EM DOIS MOMENTOS: DECIFRAR E RETRATAR A CIDADE.....	41
3.3) SUBMUNDOS, FLÂNEURS E ANDARILHOS .....	42
<b>CAPÍTULO 4. CRIMINALIDADE E VIOLÊNCIA .....</b>	<b>47</b>
4.1) O SURGIMENTO DO ÓDIO .....	47
4.2) CRIME E CRIMINOSOS .....	48
4.3) MANDRAKE E ALGUNS ASPECTOS DA CRIMINALIDADE EM RUBEM FONSECA .....	50
4.4) O ESPAÇO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA: DO CAMPO À CIDADE.....	52
4.5) VIOLÊNCIA “FONSEQUIANA” .....	54
<b>CONCLUSÃO: ESCRITORES E JORNALISTAS; DETETIVES E REPÓRTERES .....</b>	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS.....</b>	<b>61</b>



## Introdução

1953. Sentado dentro do 16º Distrito Policial, no bairro carioca de São Cristóvão, encontra-se um jovem comissário de nome José. José Rubem Fonseca. Ali, nesta pequena delegacia do Rio de Janeiro e então com pouco menos de trinta anos, estava aquele que viria a ser um dos maiores escritores brasileiros contemporâneos. Abdicando de seu primeiro nome, Rubem Fonseca entraria para a elite da literatura brasileira através de seus contos e romances, envoltos em uma aura de banditismo, com relatos plácidos, porém sinistros. Sua prosa, em tom cotidiano e sem falsas ironias, mostra ao leitor uma idéia de violência como algo normal e aceitável, parte indissociável de nosso tecido social.

Neste sentido, é inegável a proximidade existente entre a narrativa de Rubem Fonseca e os primeiros romances *noir*, vertente brutalista dos romances policiais clássicos. O cenário das narrativas *noir* e, posteriormente, de Fonseca seriam os submundos surgidos com a evolução e o crescimento das metrópoles, bem como toda a perversidade que giraria em torno deles.

Estes são, exatamente, os principais pontos a serem abordados neste trabalho: a retratação da violência, presente nos crimes e nos personagens, e as formas de se retratar as cidades; como ambas as características apareceriam na prosa do autor em questão. Com o intuito de se estreitar um pouco a vasta obra do autor e para permitir uma exposição clara das conexões escolheu-se como base para pesquisa os contos ou romances que apresentam aquele que pode ser considerado seu personagem mais famoso: o advogado Mandrake.

Os primeiros romancistas urbanos, no começo do século XIX, sentiam-se com uma obrigação pedagógica para com seus leitores, ensinando-os através de seus textos como reconhecer as virtudes da cidade. O livro representaria uma tentativa de se domesticar a experiência urbana pós-Revolução Industrial, de mostrar que este novo e desconhecido mundo não deveria ser temido. Um século depois, a construção de uma sociedade pautada pela ordem e progresso não parece mais ser uma prioridade. O Rio de Janeiro de Rubem Fonseca é revirado ao avesso, deixando somente a “podridão” à mostra. Não possui tanta pompa: é representado apenas como o berço da perversão moral.

Deste modo, a temática dos livros de Rubem Fonseca, tantos nos contos quanto nos romances, gira em torno da miséria moral do homem na cidade. O autor, mais do que nada, é um mestre na ciência da observação. Escreve baseando-se no vasto conhecimento que possui sobre o comportamento humano, sobre os meandros urbanos, sobre o mundo

do crime. Fonseca compreende a degradação na organização da sociedade e enxerga claramente o principal resultado deste deterioramento: a formação de um ódio vingativo nos que se sentem excluídos do pacto social. Este ódio, viria a ser o elemento fundamental da violência que permearia grande parte da ficção do autor.

Ao longo deste estudo, portanto, pretende-se demonstrar, primeiramente, de que forma os romances policiais (tanto os clássicos quanto os *noir*) influenciaram diferentes aspectos da ficção do escritor. A vida de Rubem Fonseca, sua carreira literária e os textos protagonizados por Mandrake serão examinados em um segundo momento.

Como se sugeriu, a prosa “fonsequiana” será analisada sob dois aspectos: a relação entre o autor e o fenômeno urbano, com especial atenção às descrições dos elementos “marginais” da cidade; e a expressão da violência encontrada nos textos de Fonseca, chamando atenção para os mecanismos de exclusão perpetuados por um modelo econômico e social injusto.

Os escritos de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, tratando especificamente da literatura de Rubem Fonseca, Robert Moses Pechman, discorrendo sobre a importância dos detetives para os estudos urbanos, e Karl Erik Schøllhamer, acerca do lugar da violência na literatura brasileira contemporânea, serviram como base de pesquisa para o trabalho.

No capítulo inicial temos as origens do Romance Policial e sua evolução ao longo dos últimos séculos; uma análise do subgênero *noir* (importante subgênero surgido nas primeiras décadas do século XX); um breve exame histórico da literatura policial brasileira e termina-se por demonstrar as grandes influências exercidas por este gênero na ficção de Rubem Fonseca.

O segundo capítulo trata especificamente de Rubem Fonseca, com uma biografia do autor, alguns elementos-chave de sua prosa e as características principais do personagem Mandrake.

O terceiro capítulo aborda o fenômeno urbano, presente de forma intensa na obra de Rubem Fonseca. Discorre-se sobre o surgimento dos submundos da metrópole (loais que mais tarde serviriam como cenário para os romances *noir* e para Fonseca); o papel cambiante dos detetives como decifrador e apaziguador dos mistérios urbanos; e, finalmente, traça-se um paralelo entre Charles Baudelaire e Rubem Fonseca, dois grandes conhecedores das entranhas da cidade.

O quarto capítulo é dedicado ao estudo da violência na ficção de Rubem Fonseca. Primeiramente, é proposto um apanhado histórico acerca da brutalidade e da criminalidade

na sociedade pós-moderna, e então procura-se demonstrar as diferentes representações da violência na literatura brasileira, e mais particularmente, na obra de Fonseca.

A conclusão deste trabalho serve como base para futuras pesquisas. Tenta-se, tomando como ponto de partida o que foi levantado ao longo do projeto, estabelecer um paralelo entre a figura de escritores e jornalistas e, de forma ainda mais consistente, entre detetives e repórteres.

## Capítulo 1. Romance Policial

### 1.1) Os detetives e a literatura de massa

Romance policial pode ser compreendido como o tipo de narrativa em que um enigma, ou mistério, é desvendado através de uma investigação científica, que utilizaria, portanto, elementos puramente racionais. A figura do detetive constitui o herói principal deste gênero literário. Ao detetive cabe solucionar crimes, tendo como principais ferramentas sua capacidade de análise e seu espírito de observação.

Segundo Muniz Sodré<sup>1</sup> as narrativas de detecção e suspense são tão antigas quanto a própria literatura. Histórias com elementos misteriosos ou investigativos podem ser identificadas nas velhas lendas árabes, como em “Mil e uma Noites”, em filósofos gregos, como Sófocles e “Édipo-Rei”, chegando a escritores mais modernos tais como Voltaire, Victor Hugo e Balzac dentre outros.

Entretanto a estrutura do romance policial, tal qual a conhecemos hoje, foi forjada pelo escritor americano Edgar Allan Poe em meados do século XIX. No conto “Os crimes da rua Morgue”, publicado em 1841, Poe apresenta aos leitores um personagem que se tornaria um modelo essencial na fundamentação deste estilo literário: o investigador particular Auguste Dupin.

Até então, a idéia de se revelar, em um livro, os meandros de uma investigação criminal não havia sido muito explorada. De acordo com Sodré<sup>2</sup>, alguns escritores no final do século XVIII passaram a mostrar um crescente interesse pelo fato criminal. Mas, em quase todas as narrativas, o papel do marginal era muito mais prestigiado do que o da polícia. Resumidamente, os leitores “torciam” para os vilões.

Com a invenção da temática dos detetives, impulsionada por Poe e o seu Auguste Dupin, os verdadeiros protagonistas passam a ser os investigadores particulares. Cabe ressaltar, como mera curiosidade, que esta temática é mais antiga do que o próprio surgimento da palavra “detetive”, que só seria cunhada em 1843, com a formação de um grupo de elite da polícia britânica denominado *The Dectetive Police*.<sup>3</sup>

Dupin, desde então, pode ser considerado como o grande modelo de detetive neste tipo de ficção. É interessante analisarmos a forma como este personagem, e todos os

---

<sup>1</sup> SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978. p.106.

<sup>2</sup> Id. *ibid.* p.110.

<sup>3</sup> Id. *ibid.* p.110.

sucessores que seriam influenciados e inspirados por ele, são caracterizados. Temos, aqui, a invenção de um homem que parece estar acima de todos os demais. É capaz de resolver os mais ardilosos casos usando apenas suas observações e deduções lógicas. Parece não fazer parte do universo comum, da sociedade. E, de certa forma, não faz.

O detetive que Poe apresenta ao leitor é quase um “monstro”. Extremamente introspectivo, solitário, isolado do convívio social, alheio a bens materiais. Acima de tudo isto, Dupin possui uma característica principal: é infalível. E talvez seja justamente esta a principal razão da personalidade singular do personagem. Afim de criar alguém que, de forma verossímil, pudesse solucionar quaisquer desafios, Poe é obrigado a afastá-lo ao máximo da comunidade humana. Muitos outros detetives seguiriam esta fórmula e passariam a ser retratados com a mesma excentricidade, entre eles, Hercule Poirot, de Agatha Christie, e talvez o mais famoso de todos, Sherlock Holmes, de Conan Doyle.

Por outro lado, o aparecimento do gênero policial no século XIX pode ser compreendido como uma consequência direta da Revolução Industrial. A crescente aglomeração da população em centros urbanos propiciou a explosão da criminalidade nas recém criadas metrópoles. Cometer um crime e não ser punido não era de fato complicado, devido à facilidade de se permanecer incógnito em meio à multidão.

A luta pela ascensão social nos primórdios da sociedade capitalista moderna constituía um outro motivo para a prática de atividades ilícitas. Tudo parecia ser justificável na intenção de se acumular mais bens. Neste quadro, com o surgimento de classes de miseráveis, potencialmente perigosas, a organização social passou a sofrer ameaças de grave desestruturação. O clamor dos excluídos obrigava a cidade a remexer suas próprias tripas. O romance policial, desta maneira, explicitava o sentimento de insegurança vigente. A descrença da população nos incompetentes e corruptos aparatos policiais, aparatos de repressão e vigilância do Estado, seria um dos fatores que influiria no surgimento da figura de investigadores particulares.<sup>4</sup>

Em contrapartida, na mesma época, os avanços científicos em áreas de estudos recém formadas, como a psicologia e a sociologia, passariam a apresentar a inteligência humana como ilimitada, apta a desvendar quaisquer mistérios naturais, sociais ou psíquicos. Para Salvatore D’Onofrio, só o detetive “por seu espírito abnegado e sua inteligência brilhante, [seria] capaz de aliviar a angústia existencial do homem-indivíduo, caído numa rede de interesses espúrios, através [...] da identificação do verdadeiro

---

<sup>4</sup> D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1999. p.169

culpado”<sup>5</sup>. Apenas o detetive seria capaz de restituir a paz da sociedade, caçando e castigando os criminosos não reconhecidos pela ordem social.

O traço fundamental do gênero policial seria a presença de um enigma, que viria a ser solucionado pelo herói da narrativa, apenas utilizando-se de seu raciocínio lógico, para espanto dos leitores. A trama do romance deveria ser construída de uma forma tal que os leitores, curiosos com o mistério, necessitassem da ajuda do detetive para solucionar o episódio. O narrador deveria inserir na história um elevado grau de suspense em torno do crime com o intuito de deixar ansioso o leitor, garantindo assim a continuidade da leitura.

O escritor francês François Fosca, em seu livro “*Histoire e technique du roman policier*”, estabeleceria 6 elementos primordiais a serem seguidos em uma narrativa policial:

- 1) O caso que constitui o assunto é um mistério aparentemente inexplicável;
- 2) Um personagem (ou muitos) – simultaneamente ou sucessivamente - é considerado, aleatoriamente, culpado, pois alguns índices superficiais parecem indicar isso;
- 3) O analista nunca adivinha. Ele observa e analisa;
- 4) A solução é totalmente imprevista;
- 5) Quanto mais um caso pareça extraordinário, mais fácil será para resolvê-lo;
- 6) Ao eliminar-se todas as possibilidades, a restante, embora inacreditável à primeira vista, é a solução correta.<sup>6</sup>

Para os também franceses Pierre Boileau e Thomas Narcejac, autores em conjunto de dezenas de livros policiais, inclusive de um em que analisam de forma teórica o gênero, os romances policiais poderiam ser subdivididos em três tipos: o de pura detecção (romance do detetive); o noir (romance do criminoso); e o suspense (romance da vítima)<sup>7</sup>. A linguagem do romance seria sempre seca, direta. As descrições e os detalhes pareceriam ser mais importantes que o estilo e a estrutura. A essência da trama se encontraria mais na dedução do que na narração.

As narrativas de pura detecção representariam, por trazerem a figura do detetive como protagonista, o romance policial clássico. As outras duas vertentes (noir e suspense) começariam a surgir apenas na primeira metade do século XX, de certa forma em resposta à vulgarização do gênero, que já possuía, como nos indica Fosca, um modelo de sucesso.

<sup>5</sup> Id. *ibid.*

<sup>6</sup> FOSCA, François *apud* BOILEAU, Paul, NARCEJAC, Thomas. *Le Roman Policier*. Paris, Presses Universitaires de France, 1975. p. 97 – tradução do autor

<sup>7</sup> Id. *ibid.*

Segundo D’Onofrio, o romance policial, desde sua criação, tornara-se um aparelho ideológico da indústria cultural, um tipo de literatura de massa<sup>8</sup>. Seus consumidores exigiam sempre a mesma fórmula, o mesmo resultado. Nada poderia estar fora do lugar, pois eles não teriam nem tempo nem aptidão intelectual para imaginar desfechos. Portanto, a história deveria ter sua estrutura fechada (com começo, meio e fim bem determinados) e com um final feliz, apesar dos crimes cometidos. Há que se ter certeza de que o herói conseguiu fazer justiça, solucionando o caso, descobrindo o assassino e prendendo-o. Deixando, assim, a sociedade livre de qualquer perigo.

A repetição exaustiva de seus elementos constitutivos, que tornam o gênero facilmente identificável e classificável, representa outro fator chave para a caracterização das narrativas policiais clássicas como literatura de massa. A mesma estrutura, a mesma tipologia de personagens, o mesmo ambiente estão presentes. Os consumidores deste tipo de literatura não exigem mudanças. Pelo contrário, sentem-se mais confortáveis com figuras e situações que possam identificar imediatamente. O melhor policial é aquele mais fiel às regras do gênero.

O romance policial clássico, ainda segundo D’Onofrio, pode ser considerado como ideologicamente conservador, pois prega a manutenção do *status quo*. Sua mais importante função seria a salvaguarda dos valores sociais, lutando contra os elementos perturbadores da ordem, inimigos do Estado e dos cidadãos integrados na sociedade. Por esta razão, o detetive não pode nunca ser vencido. O consumidor de literatura de massa já sabe que, ao final da trama, o vilão será derrotado, que o bem triunfará sobre o mal. Neste sentido, a maldade é apresentada apenas para ser aniquilada pelo herói. “Toda sua mensagem, no fim, se reduz ao imperativo: não perturbes a ordem, não faças o mal, porque serás, inexoravelmente, punido.”<sup>9</sup>

Em uma análise rápida, não nos resta dúvida que a literatura policial contemporânea, regida cada vez mais pelas leis do mercado (sedento, este, por *best-sellers*), é de certa forma estimulada a seguir fórmulas de estruturação que satisfaçam a massa de leitores. Entretanto, para a pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, alguns escritores atuais, entre eles Rubem Fonseca, seriam capazes de escrever tramas que, ao mesmo tempo em que prenderiam o leitor mediano, também ofereceriam um estímulo intelectual a todos aqueles que buscam mais do que um simples bem-estar ao ler um livro. Assim se delinearía o futuro do gênero:

---

<sup>8</sup> D’ONOFRIO, *op. cit.* p. 177

<sup>9</sup> Id. *ibid.* p. 178

Procurando afrouxar a tensão (...) entre institucionalização e marginalidade, recuperando o desfrutável à medida que atrai o leitor ingênuo com a “isca” do pacto estabelecido pela mediação do gênero, oferece-se a uma dupla leitura. Uma que permite ao leitor comum o divertimento de superfície, e outra que exige do leitor especializado a astúcia de ir além das facilidades aparentes. De um lado, utiliza esquemas de composição compatíveis com o gosto mais popular, de outro, elabora o desenredo e esconde outros códigos – filosófico, cultural, semiótico. Um pé na negatividade, outro no mercado.<sup>10</sup>

## 1.2) O romance *noir*

Como desconstrução da narrativa policial clássica, e até mesmo como contraponto às redundâncias do estilo, tem-se nos Estados Unidos, no início da década de 20, o surgimento do romance *noir*, ou romance negro. Pode-se afirmar que os dois maiores nomes deste subgênero foram Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Hammett, com seu protagonista Sam Spade (lançado no clássico *noir* “O falcão maltês”, de 1930 e que em 1941 viraria um filme com Humphrey Bogart no papel principal), e Chandler, com seu Philip Marlowe (cuja primeira aparição deu-se em “O sonho eterno”, publicado em 1939), apresentariam aos leitores heróis amargos, detetives que se igualariam, em suas piores facetas, aos criminosos que combatiam. Ao invés da sutileza e do raciocínio brilhante, características dos detetives das narrativas clássicas, a ênfase dos romances *noir* estaria na brutalidade, na aspereza, na violência dos personagens.

O termo *hardboiled* (“duro de cozinhar”, “duro de engolir” em uma tradução livre) é uma outra nomenclatura para o subgênero *noir*. Diz respeito, certamente, ao ambiente realista e sombrio onde as tramas se sucedem. O tema tratado nos romances negros é, invariavelmente, o mundo do crime, com seus guetos sujos, habitados por seres execráveis, homens impulsivos, policiais decadentes e mulheres fatais.

As tramas *noir* começariam a ser publicadas em revistas populares, de pobre diagramação e papel de má-qualidade – as chamadas *Pulp Magazines* – que se aproveitavam do grande interesse que os leitores demonstravam por histórias baratas e violentas. Hammett, fazendo uso de sua própria experiência como detetive, venderia, ao longo dos anos 20, vários pequenos contos a uma destas revistas, a *Black Mask*. “O falcão

---

<sup>10</sup> FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003. p. 89.



maltês” seria publicado em capítulos nesta revista, revelando ao mundo o detetive Sam Spade.

Spade e posteriormente Marlowe se diferenciavam dos demais detetives que os haviam precedido por não pertencerem a classes privilegiadas e por não circularem entre as altas rodas sociais. Viviam nos limites dos submundos, trabalhando e investigando para sobreviver, não mais de forma amadora, e sim profissionalmente. Tinham personalidades duras, frias, amorais.

Os primeiros romances negros foram criados num contexto entre-guerras, sob a influência da popularização da imprensa, da alfabetização em massa e em tempos marcados, na história norte-americana, pela Lei Seca (que geraria uma explosão do crime organizado nas grandes metrópoles) e da Grande Depressão iniciada em 1929. O cenário destas tramas, o universo de Spade, Marlowe e de todos que se seguiriam a estes, estaria, então, relacionado às quadrilhas de gângsteres, à violência, à corrupção policial. Não nos custa lembrar que a grande figura em termos nacionais nos Estados Unidos à época era o mafioso Al Capone, “dono” de Chicago nas primeiras décadas do século XX.

Neste sentido, a principal marca da narrativas *noir* seria a presença de personagens facilmente identificáveis com os tipos médios americanos. Os detetives, portanto, representariam os ícones de uma sociedade machista. Figuras masculinas ríspidas, corroídas pelo tempo e pelas desventuras da profissão, quase alcoólatras e geralmente violentas; embora sempre conservando uma certa empatia, um certo charme, um certo carisma. Características, como veremos mais adiante, semelhantes as do advogado/detetive Mandrake, grande personagem de Rubem Fonseca.

### **1.3) Literatura policial brasileira**

Como nos mostra Sandra Reimão em seu livro intitulado “Literatura policial brasileira”<sup>11</sup> este gênero surgiria no Brasil em 1920, quando da publicação de um texto chamado “O mistério”. A trama, publicada em capítulos pelo jornal *A Folha*, foi escrita a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. Os autores escreviam em um sistema de parceria, sendo cada um responsável por um capítulo e onde um escritor continuava o texto do anterior. Não existia um planejamento prévio ou mesmo a possibilidade de uma revisão uniformizadora final. Este modelo de concepção da obra nos ajudaria a perceber o caráter lúdico pretendido pelos quatro

<sup>11</sup> REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura Policial Brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005.

escritores; como se o texto final não passasse de uma brincadeira. Sua característica maior era a presença de todos os clichês pré-estabelecidos no já tradicional romance policial europeu e norte-americano.

De certo modo, então, a literatura policial brasileira constituiu-se sobre as mesmas bases que as narrativas clássicas do gênero. A caracterização dos detetives nacionais seguia os parâmetros dos clássicos: ausência de traços pessoais e capacidade de raciocínio acima da média.

Com o passar dos anos, o número de autores cresceria vertiginosamente e as tramas passariam a ser transplantadas para as grandes cidades do país. Traços de brasilidade seriam adicionados aos personagens, assim como uma crítica maior ao contexto sócio-econômico brasileiro. Os protagonistas não seriam meros detetives, mas sim homens íntegros, obrigados a encarar diariamente a falência de órgãos públicos nacionais, como, por exemplo, a polícia. Esta, por sinal, seria uma das maiores críticas presentes em nossos romances: a degradação completa dos aparatos policiais e a corrupção do sistema judiciário brasileiro.

Neste aspecto, a questão do crime como algo moralmente justificável viria a aparecer algumas vezes nas narrativas policiais brasileiras e reforçaria a idéia de descrença na justiça. Se, por meios legais, o marginal não teria sido punido, então não haveria problema em fazer-se justiça com as próprias mãos. Luiz Martins, na introdução de “Obras-primas do conto policial” deixaria claro este descrédito: “No Brasil não se poderia desenvolver uma novela policial, pois dada a arbitrariedade da polícia, se quiséssemos ser realistas esta simplesmente prenderia todos os suspeitos e o romance acabaria na terceira página”.<sup>12</sup>

Para Reimão, esta crítica à polícia como instituição e a constante denúncia de falhas no sistema judiciário fariam com que grande parte das narrativas policiais brasileiras traçasse um caminho inverso aos clássicos do gênero, onde a questão da culpa e do castigo estaria sempre bem delimitada. Para a autora, isto ocorreria uma vez que a literatura nacional “espalha e aponta toda uma tessitura de culpas e omissões que, em nossa sociedade, contorna o crime. Além de indicar a possibilidade de impunidade mesmo quando há um culpado explícito”.<sup>13</sup>

Desta forma, os maiores autores do romance policial brasileiro, como uma consequência direta deste ceticismo, parecem possuir um estilo que mesclaria clássico e

---

<sup>12</sup> MARTINS, Luiz, *apud* REIMÃO, *op. cit.* p. 39.

<sup>13</sup> REIMÃO, *op. cit.* p. 40.

*noir*, com uma tendência muito mais acentuada para este último. Seria o caso, por exemplo, de escritores como Carlos de Souza, Marcos Rey, Tabajara Ruas e Luiz Alfredo Garcia-Roza (com seu famoso detetive Espinosa).

Caso semelhante ocorreria na ficção de Rubem Fonseca. Ainda que nem todas as suas narrativas possam ser consideradas policiais, perceberíamos uma grande inspiração vinda de escritores clássicos, como Poe, e de romancistas *noir* norte-americanos, como Hammett e Chandler. A opção de Fonseca pelo gênero policial, como nos mostraria Vera Lúcia Follain de Figueiredo, serviria para reforçar o ponto de vista do escritor que enxergaria a violência como princípio básico da vida urbana<sup>14</sup>. Em realidade, a pesquisadora, reiterando as idéias que demonstrariam as apropriações de elementos clássicos pelas narrativas contemporâneas, ainda afirmaria:

Se podemos encontrar inúmeras semelhanças entre os romances do autor e o *roman-noir* de melhor qualidade, como o de Hammett, por exemplo, percebemos também que Rubem Fonseca estabelece um diálogo crítico com essas obras, partindo delas para chegar a indagações mais profundas. A dissolução dos valores humanísticos, a generalização do crime, que se estende ao mundo dos negócios, às esferas institucionais, o romantismo nostálgico do detetive, que perde a imunidade, o enfoque pirandelliano da verdade são traços presentes no texto do autor e que podemos encontrar crescentemente no romance policial de 30 para cá, em oposição ao romance de enigma.<sup>15</sup>

Certamente, o ponto em que mais se observariam influências das narrativas policiais na literatura de Rubem Fonseca seria nas diversas histórias que teriam como protagonista o advogado criminalista Mandrake (surgido em 1967), que também agiria como detetive. Mandrake é *noir*. Pode-se afirmar que seu universo, os submundos os quais percorre, os personagens com os quais convive, teriam sido, no início, inspirados em figuras como Spade e Marlowe.

No começo da década de 90, ao escrever o conto “Romance Negro”, publicado no livro “Romance negro e outras histórias”, Fonseca mostraria, de modo ainda mais definido, a importância que a leitura de livros policiais clássicos exerceu sobre sua ficção. Ao contrário do que o título poderia sugerir, “Romance Negro” não se refere apenas ao subgênero *noir*, mas à narrativa clássica de forma geral. O texto, que abre com uma

---

<sup>14</sup> FIGUEIREDO, *op. cit.* p. 44.

<sup>15</sup> Id. *ibid.* p. 44

epígrafe de Poe (*All that we see or seem / Is but a dream within a dream*<sup>16</sup>) e desenvolve-se através do mistério a respeito da verdadeira identidade do personagem principal, é, de certa forma, uma prova do grande conhecimento de Rubem Fonseca acerca do gênero policial e de sua evolução ao longo dos séculos. Em duas passagens, o escritor analisaria as diferentes vertentes do romance policial:

Dizem que para a chamada escola inglesa, crime, criminoso e vítima existem apenas para permitir ao detetive o trabalho de solucionar o Enigma. Segundo este ponto de vista, os autores ingleses não perderiam muito tempo na descrição dos personagens e de suas motivações. Por outro lado, na escola americana, o Enigma é um pretexto para o crime. O crime, lado nefário, secreto e obscuro da natureza humana, é o essencial. O detetive americano despreza os valores da sociedade em que atua, seja ele um investigador privado, como Sam Spade ou Marlowe, seja um membro da força policial, como Hopkins. [...] A corrupção, a loucura são a norma.<sup>17</sup>

E mais adiante através das palavras de um personagem, quando perguntado se a literatura policial existiria em escolas diferentes da inglesa e americana: “Dois americanos, Poe e Hammet, estabeleceram, em épocas distintas, as características modernas desse gênero literário.<sup>18</sup>” E complementar, concluindo que, entretanto, “existe literatura de mistério em todas as línguas.<sup>19</sup>”

---

<sup>16</sup> POE *apud* FONSECA, Rubem. *64 contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p.464. (Tudo o que vemos ou somos / Não passa de um sonho dentro de um sonho – tradução do autor)

<sup>17</sup> FONSECA, *ibid.* p. 468.

<sup>18</sup> *Id.* *ibid.* p. 469

<sup>19</sup> *Id.* *ibid.*

## Capítulo 2. Rubem Fonseca

### 2.1) Breve biografia

Em seu sítio oficial na internet Rubem Fonseca diz concordar com o poeta russo Joseph Brodsky, quando este afirma que “a verdadeira biografia de um autor está em seus livros”<sup>20</sup>. No mesmo endereço virtual, e contrariando toda a sua reputação de personalidade reclusa, Fonseca publicou, em cinco capítulos, aquilo que pode ser lido como uma autobiografia disfarçada.

Apesar de serem muitos os textos sobre o escritor, suas origens mantinham-se até então praticamente desconhecidas do grande público. Retratado como uma pessoa extremamente apazível em sua intimidade, ainda que devotado ao máximo à sua privacidade, a figura de Fonseca é um mistério para a maioria de seus leitores. Entretanto, através de sua própria obra e levando em conta o grande material publicado acerca de seu octagésimo aniversário, pode-se traçar, de forma breve, sua história de vida.

José Rubem Fonseca nasceu em 1925 na cidade mineira de Juiz de Fora, filho de Alberto Augusto e Julieta de Mattos. Os dois, ambos imigrantes portugueses, haviam se conhecido no Rio de Janeiro, quando Alberto trabalhava como gerente em um dos maiores estabelecimentos comerciais da então capital federal, o magazine “O Parc Royal” e Julieta em uma elegante loja de roupas femininas chamada “A Moda”. Após anos de dedicação parcimoniosa e integral ao trabalho, o casal conseguiu economizar o suficiente para estabelecer seu próprio negócio.

Alberto ouvira falar do grande potencial econômico de Juiz de Fora, que, naqueles tempos, era conhecida como “Manchester mineira” e movido pela ambição e pela esperança mudou-se com a esposa para esta pequena cidade. O grande desejo de Alberto era abrir um negócio tão grandioso quanto “O Parc Royal”, onde trabalhara, uma loja que negociasse desde alfinetes até automóveis. Fortemente influenciado pela cultura francesa, como toda sua geração, nomeou seu sonho como “A Paris n’América”.

O empreendimento foi um sucesso. Durante alguns anos, nos quais José Rubem e seus dois irmãos nasceram, a família levou uma vida extremamente confortável e abastada, possuindo uma das casas mais ricas da região. Julieta era uma das mulheres mais influentes da sociedade local, pintava, fumava (o que ainda era considerado um símbolo

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.portalliteral.terra.com.br>. Acesso em: 25/10/2005

de *status*) e oferecia banquetes aos funcionários do marido. Aos seus filhos Manoel, Carlos e José, nada faltava.

Entretanto, após certo tempo, o projeto de Alberto tombou sob o peso da própria pretensão. Talvez a “Manchester mineira” ainda não estivesse preparada para receber investimentos de tal magnitude. “A Paris n’América” começou a enfrentar sérios problemas financeiros e, a fim de evitar a vergonha da falência ou da concordata, o casal resolveu fechar o estabelecimento. Julieta e Alberto decidiram, então, voltar ao Rio de Janeiro aonde poderiam esquecer-se da opulência perdida, do sonho fracassado e, dignamente, recomeçar a vida.

A ruína da família permitiu ao garoto José Rubem, então com oito anos, o descobrimento de um novo mundo. A família mudara-se para um sobrado sobre a loja onde o pai estabelecera um modesto negócio, na rua Sete de Setembro, quase na esquina com a rua Uruguaiana, uma área nobre do centro do Rio. Na sua primeira infância em Juiz de Fora e desde que aprendera a ler aos quatro anos, José tornara-se um ávido leitor, devorando com imenso prazer todos os folhetins e, posteriormente, romances presenteados a ele por sua tia. Ao mudar-se para a capital federal, o menino encontrou algo que rivalizasse com os livros em matéria de encantamento, assombro e perplexidade: a cidade.

O primeiro emprego de Rubem Fonseca, com 12 anos, foi fundamental neste processo de exploração de um novo mundo. O trabalho, como entregador de uma pequena oficina de bolsas e carteiras, permitia que circulasse por toda a cidade, analisando suas imagens, seus sons e seus cheiros. A figura do *flanêur*, de Baudelaire, o indivíduo que flana pelas ruas observando o meio urbano e a multidão, viria, como veremos mais adiante neste trabalho, a ser uma característica marcante em muitos personagens do futuro escritor.

O primeiro flerte de Fonseca no terreno da literatura ocorreu aos seus 18 anos, quando levou os originais de seu primeiro livro a uma pequena editora, localizada no Centro do Rio. Ao retornar, algum tempo depois, ouviu uma negativa por parte do editor responsável. Fonseca pediu, então, a devolução dos manuscritos, mas, para sua surpresa, o homem os havia perdido. Segundo o jornalista Mauro Ventura, em matéria publicada no jornal “O Globo” em 08/05/2005, o escritor confessaria a um amigo, muitos anos depois, a respeito deste episódio:

O dono da editora, que era pequena e durou pouco, ficou muito consternado, jurando que nunca havia perdido um original, e eu tentei consolá-lo, dizendo

que ele não se preocupasse, que eu escreveria outro. Demorei 20 anos para isso. Durante esse tempo, fiquei apenas lendo com enorme furor<sup>21</sup>.

Somente em 1963, ou seja, aos 38 anos, finalmente publicaria seu primeiro livro, um volume de contos reunidos sob o título “Os prisioneiros”. À época, Fonseca era diretor da Light, companhia de iluminação pública do Rio de Janeiro.

Antes disso, ainda jovem, graduara-se em direito pela antiga Universidade do Brasil. Após a faculdade, trabalhara como advogado criminalista, ajudando muitos clientes pobres. Esta viria a ser também, futuramente, a profissão de Mandrake, seu personagem mais famoso. Decidiu, então, que se tornaria juiz, mas como para tal era obrigatório que o candidato tivesse ao menos cinco anos de formado, prestou um exame para o comissariado de Polícia a fim de aprender um pouco mais sobre direito penal e esperar proveitosamente o concurso. Desistiria, entretanto, da idéia do magistério, e desistiria também, após nove meses, da prática policial. Esta experiência, entretanto, seria essencial para delinear os traços marcantes de sua futura prosa.

Sua segunda obra a ser publicada seria “A Coleira do Cão”, em 1965. Neste livro já encontravam-se todos os elementos que viriam a transformar Rubem Fonseca em um dos maiores nomes da letras brasileiras, inaugurando a literatura urbano moderna no Brasil. O conto “A força humana” até hoje é visto como um exemplo da capacidade literária de Fonseca.

À “A coleira do cão” se sucederiam, já como um escritor renomado, “Lúcia McCartney”, livro de contos de 1967 (e onde temos, pela primeira vez, a presença do advogado criminalista Mandrake), a antologia “O homem de fevereiro ou março”, de 1973, o romance “O caso Morel” no mesmo ano e “Feliz ano novo”, uma nova coletânea de contos, em 1975.

“Feliz ano novo” pode ser considerado um marco na literatura contemporânea brasileira. Nos contos que compõem este volume a violência que explodia no país sufocado pela ditadura é apresentada de forma selvagem, sem meios-terminos. Não por outra razão, um ano após a publicação da obra o ministro da Justiça, Armando Falcão, determinou que a mesma fosse censurada alegando que a obra, como nos mostra Ventura, exteriorizava “matéria contrária à moral e aos bons costumes”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> VENTURA, Mauro. Os 80 anos de Rubem Fonseca. *Net*, Rio de Janeiro, mai 2005. Disponível em: [http://www.dizventura2.blogger.com.br/2005\\_05\\_01\\_archive.html](http://www.dizventura2.blogger.com.br/2005_05_01_archive.html). Acesso em: 25/10/2005

<sup>22</sup> Id. *ibid*.

Fonseca voltaria a ter problemas com a censura em 1979, quando do lançamento de “O cobrador”, outro livro de contos. O alvo do veto, agora, era o conto que dera nome à obra. “O cobrador”, aliás, é um dos contos mais conhecidos e celebrados do escritor. A crueldade do protagonista, a pretensa futilidade de seus motivos e a brutalidade com que executa suas vítimas representa o auge do realismo de Rubem Fonseca.

Em “A grande arte”, de 1983, Fonseca explorou mais uma vez Mandrake, o seu personagem mais carismático. O escritor ganhou, por este romance, o Prêmio Jabuti, importante condecoração literária. Logo, seguiriam-se os romances “Buffo & Spallanzani”, de 1986, que ganharia às telas de cinema com sucesso em 2001, “Vastas emoções e pensamentos imperfeitos”, de 1988, onde presta homenagem ao escritor russo Isaac Bábel, e “Agosto”, sobre os últimos dias do presidente Getúlio Vargas, de 1990.

Com o passar dos anos, sua produção literária tornaria-se cada vez mais extensa. Na década de 90 lançaria o volume de contos “Romance negro e outras histórias” (Prêmio Jabuti) em 1992, onde demonstra claramente sua influência em Poe e no romance *noir*; “O selvagem da ópera”, em 1994, um romance biográfico sobre o compositor Carlos Gomes; a antologia “Contos reunidos” ainda em 1994; os contos de “O buraco na parede” (Prêmio Jabuti) e “Histórias de amor”, em 1995 e 1997 respectivamente; a novela “E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto” também em 1997; os contos de “A Confraria dos Espadas” em 1998, e mais uma novela, “O doente Molière”, em 2000.

Na primeira década do século XXI, já somam-se cinco os seus livros. “Secreções, excreções e desatinos” e “Pequenas criaturas” (Prêmio Jabuti), contos publicados em 2001 e 2002, “Diário de um fescenino”, romance de 2003, “64 Contos”, antologia de 2004, e, finalmente, o romance “Mandrake: a bíblia e a bengala”, de 2005.

Pelo conjunto de sua obra, Rubem Fonseca foi agraciado, em 2003, com o prêmio Luís de Camões, maior honraria literária da língua portuguesa.

## **2.2) Alguns aspectos da prosa “fonsequiana”**

A ficção de Rubem Fonseca, distribuída, como se viu, entre mais de 15 livros e 40 anos de carreira, possui – mesmo tendo em vista a diversidade de assuntos abordados pelo escritor – algumas características principais. Pode-se dizer que, a partir de seu primeiro livro, Fonseca criaria um próprio estilo narrativo. Escrevendo com uma prosa direta, enxuta, com uma linguagem inovadora, coloquial e agressiva, Rubem Fonseca mudaria o panorama literário brasileiro. De fato, sua obra se destacaria, em um primeiro momento,



pela originalidade ao recriar ambientes urbanos que, até então, não haviam merecido a atenção de outros escritores nacionais.

Delinearia-se, em seus textos, uma tentativa de compreensão desta nova experiência urbana brasileira, assim como uma análise de seus principais tipos, compostos majoritariamente por marginais e excluídos. A desumanização da vida nas cidades seria a grande responsável pela sordidez presente na maioria de suas histórias

Sendo assim, nestes ambientes degradantes, repletos de personagens torpes, as válvulas de escape, tão bem exploradas na ficção de Fonseca, seriam primordialmente duas: o sexo e a violência.

O teor sexual presente em seus enredos pode ser compreendido como uma consequência direta da degradação das relações sociais em meios inóspitos representados pelas grandes cidades. Em uma sociedade extremamente individualista, fomentadora do egoísmo e do sucesso a qualquer preço, a única troca autêntica, verdadeira, que existiria entre as pessoas ocorreria através do sexo. Deste ponto surgiriam, talvez, as paixões violentas e impetuosas que regem o comportamento de grande parte dos personagens da prosa “fonsequiana”.

Por outro lado, a violência presente em Rubem Fonseca (tema que trataremos de forma mais aprofundada nos capítulos subseqüentes), explicitada pela linguagem em primeira pessoa, é feita para ser encarada frontalmente pelos leitores, chocando-lhes. A narrativa que toma como base o ponto de vista alheio, marginal, e sem possibilidades de moderação entre leitor e personagem – o que poderia, por exemplo ser feito através de um narrador neutro, em terceira pessoa – impossibilita qualquer moderação entre a crueza dos protagonistas e a percepção de quem lê. O recorte feito através do olhar do “outro” obriga o leitor burguês (considerando que, em nosso país, a leitura de livros ainda se restringe praticamente a apenas uma classe social) a enxergar a realidade de modo diferente do que o habitual. Rubem Fonseca não faz mais do que mostrar a vida a partir de diferentes ângulos. Mostra - e isto poderia parecer óbvio à primeira vista - que o real existe sob vários aspectos.

É neste sentido que Vera Lúcia Follain de Figueiredo tenta traçar um paralelo entre a obra de Nietzsche e a ficção de Rubem Fonseca. Haveria, no pensamento do filósofo alemão e posteriormente em Fonseca, a recusa em se aceitar que tudo neste mundo poderia ser explicado através do simples dualismo entre os princípios do “Bem” e do “Mal”. A noção do que é a verdade, o que é verdadeiro, não passaria de uma ilusão retórica. “Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se

acredita”<sup>23</sup>, nos lembraria o escritor-personagem de “Intestino Grosso” (conto do livro “Feliz ano novo”). Ou, como nos mostra Figueiredo de forma ainda mais precisa: “Não se distingue [em Fonseca] uma posição verdadeira de sua contrária, necessariamente falsa – trabalha-se com o sim e o não, com o isto e aquilo, porque a “verdade” comporta múltiplos aspectos.”<sup>24</sup>

Desta forma, poderia-se dizer que o principal aspecto da literatura de Rubem Fonseca seria o estímulo dado aos leitores para que desconfiem das verdades absolutas propagadas pela mídia em geral. O autor, ao explicitar os diferentes pontos de vista que podem existir sobre um determinado assunto, teria como finalidade abalar os juízos pré-estabelecidos. A forma como os temas são tratados, recortados por um viés cotidiano, demonstra claramente a intenção de fustigar o leitor a se contrapor àquelas interpretações ingenuamente humanitárias, a colocar-se acima dos preconceitos morais que balizariam a mentalidade burguesa domesticada<sup>25</sup>.

Através destas propostas, com um olhar influenciado por profundas concepções filosóficas e marcado pelo ceticismo e por estas críticas à civilização ocidental cristã, Rubem Fonseca se tornaria um dos principais escritores brasileiros contemporâneos, influenciando toda a literatura que viria a ser produzida no Brasil nas últimas décadas do século XX.

Com o intuito de se permitir uma exposição mais clara das idéias e relações que serão aprofundadas na continuação deste trabalho, analisemos, pois, as características de um dos grandes nomes do universo “fonsequiano”: Mandrake.

### **2.3) Paulo Mendes, advogado criminalista. Vulgo, Mandrake**

Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários<sup>26</sup>.

Este é, certamente, um dos personagens mais fortes e carismáticos da obra de Rubem Fonseca. O advogado Mandrake, que atua mais como detetive do que como jurista, representa de forma aguçada traços presentes em praticamente todos os textos do autor. É

<sup>23</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 166.

<sup>24</sup> FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003. p. 27.

<sup>25</sup> Id. *ibid.* p. 26.

<sup>26</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 76.

uma síntese perfeita entre erudição e perversão. Traços intelectuais, mas com uma malandragem muito próxima da canalhice.

Mandrake é o protagonista de três contos, uma novela e dois romances de Rubem Fonseca. Ao longo das histórias percebe-se alguns pontos singulares de sua personalidade. O próprio nome, baseado em um herói de histórias em quadrinhos caracterizado por defender-se através de truques de mágica, denota um caráter ilusionista, enganador ao personagem. Um de seus clientes descreve-o como cínico, inescrupuloso e competente. Um especialista em casos de extorsão e estelionato. O advogado, que circula com a mesma distinção entre os círculos da alta sociedade ou entre as párias sociais, possui três grandes paixões: vinhos (em especial tintos portugueses), charutos (de preferência cubanos) e, principalmente mulheres (com uma atenção especial às suas axilas). Ao mesmo tempo em que mostra uma cultura única, citando ao longo de seus relatos diversos filósofos e escritores, descrevendo jogadas de enxadristas desconhecidos para leigos, comparando personagens com filmes clássicos, Mandrake também passa a impressão de baixeza e vulgaridade, estampada em seu vocabulário chulo e em seu não assumido alcoolismo.

A descrição do universo de Mandrake é sempre muito precisa. O leitor é apresentado a um submundo oculto, onde os personagens flertam com o bizarro. Além de sexo e prostituição, estão presentes corrupção, perversidade e violência. Muita violência. Os textos, em tom confessional e escritos em primeira pessoa, possuem uma linguagem suja e seca.

Por sua individualidade ímpar e pela crueza relatada em suas tramas, retrato de uma cidade amoral, assim como seus habitantes, em meio a um país vítima de um governo ditatorial, Mandrake pode ser considerado como a principal figura do romance policial urbano brasileiro. Não é sem razão que ocupa uma posição de destaque na literatura de Fonseca.

“O caso de F.A.”, do livro “Lúcia McCartney”, publicado em 1967, é o primeiro conto em que temos a presença de Mandrake. Em linhas gerais, o próprio advogado, no meio da trama, faz um breve resumo da história ao tentar explicar para um capanga o trabalho que deverá ser feito:

Uma cafetina francesa e um viado prenderam uma garota dentro dum puteiro e eu quero tirar a garota de lá. Eles têm um guarda-costas, forte, ex-tira. Os três são capazes de todas as sujeiras. A francesa se chama Gisele, o viado Célio e o guarda-costas, nós vamos chamar de Grandalhão. O apelido dele é

Pilão, mas eu penso no cara como Grandalhão. Ele foi expulso da polícia por homicídio, andou matando uns mendigos<sup>27</sup>.

Uma grande personalidade do governo (não é revelado ao leitor o seu cargo, apenas a sua importância dentro da máquina governamental), apaixona-se pela prostituta em questão e contrata Mandrake para livrá-la do cárcere privado. O “figurão” é retratado como um homem covarde, infeliz e perdido diante do amor impossível por uma garota de programa. Alguém que, embora com poder e dinheiro, não possui dignidade.

Nesta breve história já entramos em contato com alguns elementos característicos do universo de Mandrake. Quando, quase ao final do relato, Mandrake e o capanga resolvem, de fato, invadir o apartamento onde a cafetina francesa mantém seu negócio, a cena descrita é quase cinematográfica. O leitor acompanha com apreensão (causada pelo uso de frases rápidas e diretas) o combate entre o protagonista, a francesa e o homossexual:

Me virei e Célio meteu as unhas nos meus olhos. Senti o rosto ardendo, como se tivesse sido cortado por uma navalha. Minha vista direita ficou nublada. Bati com toda a força no nariz dele. Ele se atirou sobre mim, me deu uma dentada no braço. Dei um murro na sua cabeça. Célio ficou inteiramente careca. Sem peruca ele ficava horrível. Célio me unhou no pescoço. Eu sangrava. Estava vendo cada vez pior da vista direita. Vai ver, o filho da puta tinha me cegado. Dei-lhe um murro na orelha. Célio caiu. Chutei sua cara, bem em cima da boca, o puto ia ter que gastar muito com dentista e cirurgião plástico.<sup>28</sup>

É também neste conto que desenha-se claramente uma das grandes obsessões do protagonista: as mulheres. A grande paixão pela figura feminina será uma constante em todas as histórias envolvendo o personagem. Em “O caso de F.A.” são sete as que se envolvem com o protagonista ao longo do texto. O advogado diz amar todas elas, ao menos todas aquelas que vão para cama com ele. Para administrar melhor suas relações amorosas, Mandrake usa uma aliança nos dedos, mente às suas conquistas que é casado e ainda pede à Celeste, sua empregada doméstica, se passe por sua esposa ao telefone:

“Telefonaram hoje de novo chamando pela sua senhora”, disse Celeste. Ela achava engraçado eu fingir de casado.

“Você atendeu?”

“Não senhor. Eu estava sem dentes. Ninguém ia acreditar que uma mulher sem dentes era a sua senhora.”

<sup>27</sup> FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987. p. 82.

<sup>28</sup> Id. Ibid. p.85

“Por que você não botou os dentes?”

“Eu com estes dentes ainda não estou falando bem”, disse Celeste. E era verdade.

“Se telefonarem de novo amanhã, você diz que é a minha senhora. Se for igual àquela vez que uma moça telefonou dizendo aqui fala a amante do seu marido, você desliga dizendo que não gosta de maledicências.”

“Posso dizer fofocas, em vez disso?”

“Pode. Conto contigo.”<sup>29</sup>

Em sua segunda aparição, no conto “Os dia dos namorados”, no livro “Feliz ano novo” de 1975, Mandrake é contratado por um banqueiro de Minas, vítima de chantagem por parte de um travesti. Como se percebe, a exploração de temas grotescos continua a ser uma constante nos textos de Fonseca.

A cena em que J.J. Santos, o banqueiro, percebe que a prostituta que contratara não era, para a sua surpresa e a dos leitores, uma mulher de verdade é simples e soberba.

Quando saiu do banheiro a garota estava nua, deitada na cama, de bruços. J.J. Santos tirou a roupa e deitou-se a lado dela, fazendo-lhe carinhos, olhando-se nos espelhos. Então a garota virou-se de barriga pra cima, um sorriso nos lábios.

Não era uma garota. Era um homem, o pênis se refletindo, ameaçadoramente rijo, nos inúmeros espelhos.<sup>30</sup>

Após uma reação indignada por parte do banqueiro, o travesti ameaça suicidar-se se não receber uma determinada quantia. Mandrake é, então, chamado para contornar a situação. J.J., aqui, é retratado com a mesma covardia e desprezo que o homem público F.A. Ambos têm medo de que suas depravações se tornem públicas, medo de um escândalo que destruiria uma imaculada imagem social.

Um dos mais interessantes aspectos deste texto diz respeito aos cortes temporais feitos pelo autor ao longo da trama. No começo do conto, Mandrake está em casa com uma “loura grã-fina”, mais uma de suas conquistas, quando o telefone toca. Volta-se, então, alguma horas no tempo, com o advogado explicando ao leitor como conhecera a loura e de que forma conseguira levá-la ao seu apartamento. Paralelamente, ainda no passado, narra-se os passos de J.J. antes e após o encontro com o garoto de programa. As tramas (Mandrake-loura, J.J.-travesti) permanecem separadas até o instante em que o telefone de Mandrake toca. Regressa-se, assim, ao ponto onde parara a primeira cena do conto e parte-se para a conclusão da história.

<sup>29</sup> Id. Ibid. p.67

<sup>30</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 78.

Cabe observar também que, ao final do conto, Mandrake toma para si, a título de pagamento, tanto o dinheiro da extorsão, como o Mercedes-Benz, carro de J.J.. Demonstra claramente ser um herói atípico, sem reservas morais, mais próximo à criminalidade do que à lei.

No livro “O cobrador”, de 1979, Rubem Fonseca se utilizaria mais uma vez de seu grande personagem. Em um conto intitulado “Mandrake”, o já famoso advogado aparece tentando solucionar o homicídio da amante de um riquíssimo elemento da alta sociedade carioca, “fazendeiro, exportador e suplente de Senador”. Rodolfo Cavalcante Méier é chantageado por um homem que acusa-o de ter assassinado a própria secretária, com a qual mantinha um caso. Desesperado, Méier procura Mandrake e lhe conta sua história:

Ela apareceu morta na sexta-feira. No sábado recebi um telefonema, um homem, me ameaçando, dizendo que eu a havia matado e que tinha provas de que éramos amantes. Cartas. Não sei que cartas podem ser estas.<sup>31</sup>

O amor do protagonista pela enxadrista Berta Bronstein, que será lembrada em outros livros, bem como a paixão fulminante pela filha do cliente, Eva Cavalcante Méier, permeiam o desenrolar da trama. Em dado momento, o advogado inclusive chega a buscar as origens de sua fixação pelo sexo oposto:

[...] eu tinha uma alma de sultão das mil e uma noites; quando era menino me apaixonava e passava as noites chorando de amor, pelo menos uma vez por mês. E adolescente comecei a dedicar a minha vida a comer as mulheres. Como as filhas dos amigos, as mulheres dos amigos, as conhecidas, as desconhecidas, como todo mundo, só não comi minha mãe.<sup>32</sup>

Talvez tentando criar um aspecto serial e cronológico relacionando todas as tramas solucionadas pelo advogado, o caso de “Os dia dos namorados”, envolvendo o banqueiro J.J. Santos, é citado no começo da trama. E, como era de se esperar, o riquíssimo Cavalcante Méier, mais uma vez, é retratado com a mesma personalidade que J.J. Santos e F.A.: medroso e sem hombridade – características de todos os clientes “grã-finos” do advogado.

Ainda neste conto, perceberíamos, em duas passagens distintas (ambas, porém, descrevendo a aparência de seu cliente) os traços cultos da personalidade de Mandrake:

---

<sup>31</sup> FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1979. p. 93

<sup>32</sup> Id. *ibid.* p.117.

Cavalcante Méier estava, como da primeira vez, trajado com roupas elegantes. Seu cabelo bem penteado, um risco ao lado, nem um fio sequer fora do lugar. Parecia o Rodolfo Valentino em *A Dama das Camélias*, com Alia Nazimova.<sup>33</sup>

E algumas páginas depois:

Fiquei surpreso ao ver Cavalcante Méier. Seu cabelo estava em desalinho, a barba por fazer, os olhos vermelhos como se tivesse bebido muito ou chorado. O olhar de Jannings, professor Rath, no *Anjo Azul*, lutando para não sentir vergonha, surpreso com a incompreensão do mundo.<sup>34</sup>

“*As Damas das Camélias*”, de 1921, (baseado em um livro de Alexandre Dumas e que seria refilmado em 1937 com Greta Garbo) e “*O Anjo Azul*”, de 1930, (o primeiro filme de Marlene Dietrich) podem ser considerados clássicos do cinema, filmes que, certamente, passariam ao largo da formação cultural de grande maioria das pessoas.

Ao fim do conto “*Mandrake*”, revelaria-se que a homicida era a própria sobrinha de Cavalcante Méier, com que este também tinha um caso amoroso. Ao saber que o tio estava sendo chantageado por sua secretária, eliminou-a, pensando fazer um favor ao amante.

Em “*A grande arte*”, considerado por muitos críticos como o melhor romance de Rubem Fonseca, o advogado voltaria a ser o protagonista. Logo nas primeiras páginas nota-se o quão vasto é o conhecimento de *Mandrake* por charutos, uma de suas grandes paixões e que aparecerão de forma recorrente ao longo do romance:

Ficamos calados por um tempo. Acendi um Panatela. O Panatela escuro da Suerdieck faz uma cinza grafite, pode ser fumado a qualquer hora, não é como os charutos cubanos que devem ser fumados com o estômago cheio. O Pimentel número dois, outro dos meus favoritos, é ordinário e fedorento, impregna com seu odor ofensivo cortinas, sofás e os vestidos das moças. Os americanos fabricam um charuto verde que já vem com um furinho.<sup>35</sup>

O livro, com uma trama imbricada e muitos personagens, começa com o assassinato de uma prostituta não identificada. O homicida, uma pessoa fria e calculista, que a fim de correr menos riscos escolhia indivíduos descartados pela sociedade, marca com a letra P o rosto da vítima.

<sup>33</sup> Id. *ibid.* p.99.

<sup>34</sup> Id. *ibid.* p.120.

<sup>35</sup> FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p. 14.

Na primeira parte do texto, uma garota de programa chamada Gisela procura Mandrake e seu sócio Wexler tentando achacar o empresário francês Roberto Mitry. Mitry, ao fazer uso dos serviços de “massagem” oferecidos pela mulher esquecera uma fita de vídeo dentro de uma mala preta no apartamento da meretriz. Ao perceber o nervosismo do cliente, Gisela tenta fazê-lo pagar pela devolução do objeto. Procura, então, os dois advogados, dizendo-se sentir “ameaçada”. Por se tratar de uma chantagista – “minha senhora nós não trabalhamos para extorsionistas<sup>36</sup>” – Wexler manda a prostituta embora do escritório.

Pouco tempo depois, para a surpresa de Mandrake, é o próprio Roberto Mitry quem chega ao escritório, querendo contratar os dois advogados e dizendo-se disposto a pagar bem para que Mandrake reouvesse a fita. A negociação acerca dos honorários que serão pagos ao advogados exemplifica bem o caráter “intelectual” e “bem informado” de Mandrake, conhecedor de diversos assuntos de diversos campos.

“Estou sendo vítima de uma chantagem. E sei que o senhor é um profissional muito competente, informei-me antes de vir aqui.” Mitry fez um gesto em minha direção.

“Sou uma blue chip”, eu disse. Ele me dava a impressão de ser um daqueles sujeitos que enriqueceram manobrando na Bolsa.

Mitry sorriu. “Estou disposto a me desfazer de parte das minhas para pagar o seu preço. E o dos outros, os extras envolvidos.”<sup>37</sup>

É provável que grande parte dos leitores não saibam o significado de uma *blue chip* e isto, certamente, não interfere na fluência da leitura. Mas, para aqueles familiarizados com o linguajar econômico, a frase de Mandrake revela um vasto conhecimento acerca do universo financeiro. Para os leigos, uma rápida consulta ao dicionário seria essencial para desvendar o significado irônico da frase “sou uma blue chip”:

Blue chip (plural blue chips)

1. Bolsa de Valores. Ação de uma companhia confiável: uma ação que é vendida a um preço alto pois pertence a uma companhia que é considerada bem estabelecida, com alto grau de sucesso, e confiável.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Id. *ibid.* p.13.

<sup>37</sup> Id. *ibid.* p.15.

<sup>38</sup> Disponível em: [http://encarta.msn.com/dictionary/\\_blue\\_chip.html](http://encarta.msn.com/dictionary/_blue_chip.html). Acesso em: 30/10/2005 tradução do autor



Mandrake, portanto, é uma *blue chip*, uma metáfora indicando ser um profissional competente e em quem se pode confiar.

À medida que a trama avança, Gisela e Mitry acabam sendo assassinados e Mandrake começa a perceber que existe algo de poderoso por detrás da fita cassete. Quando suas investigações começam a avançar, é vítima de um atentado. O advogado é ferido quase fatalmente e sua namorada, Ada, é violentada com o cabo de uma faca. Ambas as passagens, Mandrake sendo esfaqueado e, já recuperado, recebendo através do médico a notícia do estupro de Ada, são extremamente violentas.

Só percebi o golpe quando a mão do ruivo com a faca recuou. A dor não foi grande, a canelada fora muito pior. Senti o sangue molhando a camisa. Senti que a luz da sala escurecia. Tenho que ficar em pé, pensei, senão vão chutar a minha cara, mas o sangue já estava sujando o tapete da sala. A mão do barbudo segurou meu rosto, senti um perfume de sabonete. Parecia um sonho. Tentei levantar, livrar-me daquela mão que segurava o meu queixo. Parecia um sonho. A vizinha sentou-se ao piano e começou seus monótonos exercícios diários. Ada gemeu. “Chega, o homem está morto”, um estranho sotaque, o do homem grande. O cordão de ouro foi arrancado com violência do meu pescoço. O som do piano foi aumentando. Ada estava ao meu lado. “Telefonei pro Miguel Couto”, ela disse, e deitou-se junto de mim. Fechei os olhos, não ia acordar nunca mais. Como era bom dormir.<sup>39</sup>

E mais adiante:

“O que foi que fizeram com a minha namorada?”  
 “Bem, ela foi seviciada. Uma coisa à-toa, foi tudo cosido direitinho. Alguns pontinhos.”  
 Também devo parecer insensível aos meus clientes, pensei, procurando vencer a aversão que sentia pelo médico.  
 “Eles usaram o cabo da faca, me parece. Na vagina e no ânus.” Falou naturalmente, como só os médicos sabem falar de desgraças.<sup>40</sup>

Ao acordar, dias depois e sem um grande pedaço do intestino, Mandrake promete vingar-se daqueles que o atacaram. Procura, então, Hermes de Almeida, ex-sargento do Exército, que o advogado conseguira absolver da acusação de ter matado seu superior imediato. Mandrake pede a Hermes que o apresente aos segredos do Percor (perfurar e cortar), arte milenar de utilização de facas.

O advogado, após descobrir através do delegado e amigo Raul que um de seus agressores era um boliviano chamado Camilo Fuentes, parte para o Pantanal atrás do

<sup>39</sup> FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p. 78.

<sup>40</sup> Id. *ibid.* p. 81.

criminoso e de vingança. Na viagem envolve-se sexualmente com Mercedes, que mais tarde Fuentes assassinaria ao descobrir tratar-se de uma policial federal tentando capturar o boliviano e buscando mais informações sobre sociedade criminosa a qual ele pertencia: o “Escritório Central”.

Ao regressar ao Rio de Janeiro, não conseguindo cumprir a missão de matar Fuentes, Mandrake é procurado por José Zakkai, um anão negro conhecido pela alcunha de “Nariz de Ferro”. O anão descreve ao advogado os negócios exercidos pelo “Escritório Central” e revela que a organização estaria por trás de todos os crimes que até ali haviam ocorrido. O atentado contra Mandrake seria uma forma de “queima de arquivo”. Zakkai revela que possui um conflito com o “Escritório” e Mandrake propõe uma aliança entre ambos.

A segunda parte do romance, feita com muitos “flash-backs” é dedicada a explicar a história da família Lima Prado e as origens de Thales Lima Prado, banqueiro famoso e presidente do Sistema Financeiro Aquiles, poderoso grupo comercial e industrial. Descobre-se, então, que o “Escritório Central”, na realidade, seria o braço sujo das Organizações Aquiles, responsável por corromper políticos e lavar dinheiro do tráfico de drogas. E, chefiando os dois grupos, estaria Thales Lima Prado.

Zakkai e Fuentes, que por ter falhado ao matar Mandrake e por saber demais sobre os negócios escusos do “Escritório” também é condenado à morte pelo grupo, tornam-se aliados e através de assassinatos e tortura conseguem recuperar a fita de vídeo. Lima Prado envia Hermes para recuperá-la, mas as grandes habilidades com faca do ex-militar não são suficientes para vencer a força física do boliviano. Acuado, Thales Lima Prado não vê outra saída que não o suicídio e, antes de morrer, abandona na cozinha seus cadernos de anotações.

Os cadernos são entregues a Mandrake que, como explicitado na introdução do livro, juntaria todos os acontecimentos e daria uma versão definitiva aos fatos, transformados no relato/romance.

Não tomei conhecimento dos fatos de maneira ordenada. Os Cadernos de anotação de Lima Prado chegaram-me às mãos muito antes das minhas conversas com Míriam, que me ajudaram a entender as relações de Zakkai, o Nariz de Ferro, com Camilo Fuentes. [...] Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns envolvidos. Às vezes, interpretei episódios

e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica.<sup>41</sup>

Assim, ao final do romance, o leitor é apresentado a um texto que não passa de uma interpretação de um dos personagens quanto aos acontecimentos ocorridos. Tem-se apenas a versão do enredo narrada por Mandrake. Como a caligrafia dos cadernos de Lima Prado é quase ilegível, só o advogado teria sido capaz de decifrá-la. A sucessão de fatos apresentada como verídica pode não passar de uma invenção do protagonista. Os culpados apontados podem ou não ser os verdadeiros. Como nos mostra Raul nas últimas páginas do livro, e lembrando-nos das múltiplas verdades presentes nos textos de Rubem Fonseca onde não haveria uma realidade absoluta, o próprio Mandrake poderia ser o grande assassino da trama.

“Você concorda que Rafael matou Mitry e as gêmeas?”  
 “Concordo.”  
 “E quem matou as massagistas?”  
 “Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.”  
 Acendi um Panatela escuro, curto.  
 “Abre outra garrafa”, eu disse, “e explica melhor como fui eu.”  
 “Uma delas foi ao teu escritório, a outra saiu com você, na véspera de aparecerem mortas.”  
 “Você é um idiota.”  
 “Lúcido. Wexler diz que o amor extremado que você tem pelas mulheres está muito próximo do ódio.”  
 “Só comprei a Randall depois que elas foram mortas. Eu não sabia usar uma faca antes. E ainda não sei.”  
 “Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular, a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os Cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser.”  
 “Tenho testemunhas.”  
 “Quem?”  
 “Hermes.”  
 “Outra invenção sua.”  
 “Você está maluco, Raul.”<sup>42</sup>

Em “E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto” de 1997, cujo título foi retirado de um poema de Álvares Azevedo, Mandrake não participa de forma tão ativa. Embora a história – o assassinatos de amantes do escritor Gustavo Flávio – seja contada pelo advogado através de entrevistas feitas com os outros personagens, o papel de Mandrake se resume basicamente à narração. O foco principal da trama gira em

---

<sup>41</sup> Id. *ibid.* p.10.

<sup>42</sup> Id. *ibid.* p.301.

torno de Gustavo Flávio (que havia sido protagonista de “Bufo & Spallanzani” uma década antes) e do relacionamento deste com suas mulheres e seus charutos.

E, finalmente, tem-se “Mandrake: a Bíblia e a bengala”, lançado em agosto de 2005. Assim como “A grande arte”, “a Bíblia e a bengala” também divide-se em duas partes que, a não ser pela sucessão cronológica, não possuem relação entre si.

Na primeira metade do romance o protagonista se encontra envolvido no caso do desaparecimento, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de um dos exemplares da raríssima Bíblia da Mogúncia, um dos primeiros livros impressos por Gutenberg. O enredo avança com a investigação do paradeiro da Bíblia e dos assassinatos envolvendo seu roubo, e termina quando Mandrake é gravemente baleado por Aquilino Altolaguirre, “megaempresário”, dono da maior produtora de autopeças do país e pai de Karin, uma das conquistas do advogado. Altolaguirre, como nos prova Mandrake, seria o verdadeiro responsável pelo roubo à Biblioteca Nacional e, ao ser descoberto, tentaria matar o advogado. A relação entre os personagens e acontecimentos com os de “A grande arte” é explícita. Além de Mandrake, em ambos os livros, ser ferido quase mortalmente, percebe-se também semelhanças entre o nome da organização presidida pelo primeiro vilão (Aquiles) e o pré-nome do segundo (Aquilino).

A trama principal da segunda parte do livro (Mandrake e a Bengala Swaine) gira em torno do assassinato do marido de uma das amantes de Mandrake, do qual o próprio advogado é o maior suspeito. A arma utilizada no homicídio é uma bengala Swaine (“com uma lâmina de aço embutida, na verdade uma arma mortífera”<sup>43</sup>) pertencente a Mandrake, que após ser baleado por Altolaguirre, teve a perna direita “irremediavelmente arruinada”. As indagações acerca da idoneidade do protagonista, que haviam surgido como forma de advertência no final de “A grande arte”, quando Raul atentando a Mandrake que ele mesmo poderia estar por trás dos assassinatos, tornam-se uma acusação legítima:

Raul me disse que minha situação não era boa. Você era amante da mulher do sujeito que apareceu morto, sua bengala-estoque foi a arma do crime, encontrada com sangue da vítima no local, suas impressões digitais estão na bengala. Raul, eu disse, você acha que eu sou um imbecil completo, que mato uma pessoa e fujo, deixando no local a arma do crime, uma arma facilmente identificável como minha, com minhas impressões digitais? Sou um advogado-criminalista, caralho.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> FONSECA, Rubem. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. p. 123.

<sup>44</sup> Id. *ibid.* p.161.

Como descobriria-se mais adiante, a mandante do crime seria a própria mulher do morto (a amante de Mandrake) em um plano conjunto com sua melhor amiga. A tentativa de incriminar do advogado falharia e as duas terminariam por responder ao processo em liberdade.

Um dos aspectos mais interessantes de “a Bíblia e a bengala” é o surgimento de um “outro” Mandrake. Vinte e dois anos após “A grande arte”, Mandrake já não parece mais possuir toda a vitalidade do início de sua carreira. O personagem, apesar da tentativa de se fazer passar por moderno ao utilizar telefones celulares, mostrar intimidade com a internet e possuir um notebook, já não é mais o mesmo. Ainda que mantendo intactos os principais traços de sua personalidade, a impressão que fica deste último romance, é que Mandrake, irremediavelmente, envelheceu.

## Capítulo 3. Cidades e Submundos

### 3.1) O mistério urbano e a descoberta da miséria

No início do século XIX a metáfora dos labirintos passa a, comumente, representar as grandes cidades. A noção de cidade construída desde a Idade Média como um espaço fechado, restrito, delimitado por muros e defendido dos inimigos externos dissipa-se. Agora, neste novo momento da vida coletiva, pós-revolução industrial, a cidade se libera de seus muros e firma-se uma nova idéia de cidade associada à ocupação extensiva, à aglomeração populacional, às massas. Os centros urbanos passam a ser lugares não só do anonimato, mas também do imponderável, onde as cenas e os fatos são imprevisíveis.

Pode-se dizer que este “caos”, este mistério que a vida na cidade passa a representar, suscita elaborações intelectuais e novas representações estéticas no campo da criação literária, que participam do processo de “interpretação” do novo fenômeno urbano.

Robert Moses Pechman em seu livro *Cidades estreitamente vigiadas* sintetiza: “[A literatura] teve papel fundamental na construção das identidades sociais e na elaboração de concepções que ajudariam na compreensão das cidades modernas”<sup>45</sup>. A literatura toma como missão traduzir, em termos ficcionais, o mistérios das cidades. O livro, de certa forma, domesticaria a experiência urbana.

Mas seria apenas em 1842 que as cidades passariam a ser exploradas pelo terreno da ficção. “Os Mistérios de Paris”, de Eugène Sue, publicado inicialmente como folhetim pelo *Le Journal des Débats*, trazia a capital francesa como objeto central da trama. Ao se tornar principal personagem do romance, Paris é retratada por Sue ora de forma extremamente “realista” ora de forma “enigmática”. Ou seja, ora imunda, turbulenta, abjeta, e ora como um local por onde transitavam destinos e desejos. Um objeto a ser decifrado, assim como um enigma.

Sue remói um mundo de mitos que, até então, cresciam na sombra, sem chamar a atenção. A Paris desta primeira metade do século XIX era o ponto de fuga de milhares de indivíduos atraídos pelos processos do mundo industrial e que começavam a formar as novas massas urbanas. Em suas ruelas ou em seus esgotos, uma imensidão de miseráveis é revelada. “Os Mistérios de Paris” possui uma prosa que se mistura à lama da capital. Vira a cidade ao avesso, deixando as larvas à mostra<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002. p.228.

<sup>46</sup> Id. *ibid.* p. 227

É no livro de Eugène Sue que, pela primeira vez, temos a materialização de um lado obscuro e desconhecido das metrópoles. Descobre-se a existência de “classes perigosas”, consequência direta do mundo urbano moderno, pautado no anonimato, em relações mediadas não só pelo afeto mas também pelo lucro, pela aparência, pelo valor de troca e edificado sobre a miséria operária. Miséria daqueles que ocupavam, até então, uma parte desconhecida da cidade.

E isto que se observa já na introdução do texto de Sue:

(...) Todo mundo leu as admiráveis páginas nas quais Cooper [James Fenimore Cooper, autor de “O Último dos Moicanos”], o Walter Scott americano, traçou os costumes ferozes dos selvagens, sua língua pitoresca, poética, os mil ardis que eles usam para perseguir seus inimigos ou para fugir.

Nós estremecemos pelos colonos e pelos habitantes das cidades, imaginando que tão junto a eles viviam essas tribos bárbaras, cujos hábitos sanguinários afastavam-nos da civilização.

Nós tentaremos apresentar ao leitor alguns episódios da vida de outros bárbaros tão à margem da civilização como os selvagens nômades tão bem pintados por Cooper.

Só que os bárbaros dos quais nós falamos estão entre nós, podemos esbarrar com eles aventurando-nos nos covis onde eles vivem, onde eles se reúnem para combinar a morte, o roubo, para dividir os despojos de suas vítimas. Esses homens têm seus próprios costumes, suas próprias mulheres, uma linguagem própria, linguagem misteriosa, cheia de imagens funestas, de metáforas repugnantes de sangue.

Como os selvagens, enfim, essas pessoas se chamam, geralmente entre si, pela alcunha tomada emprestada à sua força, à sua crueldade, a certas características pessoais ou a certas deformidades físicas (...) <sup>47</sup>

Esta condição “bárbara” da vida urbana, baseada na imagem de selvageria dos índios americanos sugerida por Cooper, seria imitada por diversos autores no decorrer do século XIX. Além de Sue, Balzac, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Charles Baudelaire, entre outros, tentaram passar uma noção de cidade tão misteriosa quanto as pradarias americanas.

Como lembra Pechman, é desta comparação que surge o mito da “cidade-selva”. Em sua visão, foi necessário recorrer ao modelo de selva proposto por Cooper para que se pudesse explicar o lado “perigoso” da cidade, ameaça direta ao “processo civilizatório”. A idéia de selva servia para dar corpo àquilo que não se sabia ainda o que era, de onde tinha vindo e quais males poderia causar à sociedade.

<sup>47</sup> SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris, Éd. Robert Laffont. *apud* PECHMAN, *op cit.* p.232.

O termo selvagem passa a ser utilizado para se entender um conjunto de personagens da vida urbana vivendo à margem da cidade, onde se confundem criminosos, vagabundos, desempregados, miseráveis e toda aquela camada de trabalhadores que roçava a pobreza. Se o termo selva serve para localizar na cidade os lugares do perigo, o termo selvagem serve para identificar os “caídos do pacto social”, as “classes perigosas”, o *homem perigoso*.<sup>48</sup>

A importância histórica de “Os Mistérios de Paris” se deve justamente ao fato de ter tido como tema as condições de vida das “classes perigosas”, bem como a questão da miséria e da criminalidade que cresciam à sombra do capitalismo industrial, impulsionador do desenvolvimento das grandes cidades. O livro mostrava que uma parcela importante da população da “cidade-luz” não fora incorporada à civilidade e, portanto, restava de fora dos benefícios da urbanização.

Os folhetins eram consumidos, majoritariamente, por um público mais popular. Quando Sue identifica a existência de miseráveis, acaba por perceber que não há uma distinção tão grande entre os componentes destas “classes perigosas” e das classes trabalhadoras. Inversamente, talvez se possa dizer que os trabalhadores, maiores consumidores dos “Mistérios”, acabam por reconhecer a si próprios na obra. É como se a parcela da população espremida entre a indigência e a criminalidade começasse a tomar consciência de sua condição na sociedade moderna.

À medida que livros como “Os Mistérios de Paris” faziam emergir uma camada de indivíduos até então invisíveis socialmente, uma outra série de problemas também se delinearia. A grandiosidade das cidades, abrigando uma multidão amorfa, passava a causar uma séria apreensão em relação à identidade do outro, uma vez que os sinais exteriores de identificação da hierarquia social começavam a desaparecer; não sendo mais possível saber quem era quem.

Mostrava-se imprescindível identificar aqueles que faziam, efetivamente, parte da sociedade e aqueles que estavam à sua margem. Era necessário saber quem eram os foradadelei, os criminosos, os que viviam em um estado de barbárie. Distinguir os “homens bons” e os “selvagens”. A cidade civilizada e os seus submundos.

### **3.2) Os detetives em dois momentos: decifrar e retratar a cidade**

---

<sup>48</sup> PECHMAN, *op cit.* p. 258.



Conforme os valores sociais vão se transformando, há sempre um momento histórico em que a sociedade deve reaprender os códigos de seu funcionamento e, principalmente, inventar novas disposições que possibilitem desvendar as incógnitas e mistérios da nova era que se presencia. Como vimos anteriormente, em meados do século XIX, as grandes cidades, povoadas por multidões de desconhecidos, passam a representar um enigma para seus próprios habitantes. Os manuais de civilidade dos séculos XVI-XVIII já não exprimem mais as regras necessárias à nova sociedade urbano industrial. É preciso um novo “guia” de interpretação da sociedade, ou até mesmo, um “guia” de comportamento social. Assim se posicionariam os romances no início da modernidade.

Os detetives do recém surgido gênero policial apareceriam, então, como decifradores e apaziguadores dos mistérios da cidade. Inicialmente, seu grande papel nesta época de hesitações e desconfianças, seria restabelecer a ordem social, a *pax* urbana. A figura do detetive tentaria mostrar aos seus contemporâneos, portanto, que a cidade, embora parecesse labiríntica, poderia ser, pelo menos nas tramas policiais, transparente e linear, onde ninguém seria capaz de permanecer incógnito, onde nenhum crime cometido nas sombras ficaria sem solução. O romance policial no século XIX serviria aos leitores como catarse em uma sociedade amedrontada pelas incertezas de um novo tempo.

Contudo, à medida que a literatura policial vai se modificando, os detetives passam a assumir um novo papel dentro do universo urbano. As transformações das cidades ao longo dos séculos XIX/XX é fundamental para o surgimento de subgêneros como, por exemplo, o romance *noir* (já tratado anteriormente neste trabalho).

A tarefa de decifrar e desvendar a cidade passa a ficar a cargo de especialistas. Campos científicos, como a sociologia e o urbanismo, passam a estudar o fenômeno urbano, tentando, de alguma forma, diminuir, controlar ou entender os impactos causados pela aglomeração de indivíduos em metrópoles. O crescimento planejado e planificado das cidades surgiria, então, com a finalidade de se ordenar a Babel em que as mesmas haviam se tornado. Além disto, uma cidade mais “organizada” e “transparente” contribuiria, conseqüentemente, para a suprimir o tão inquietante mistério urbano.

Entretanto, a influência dos estudos psicanalíticos do início do século XX passam a mostrar que, em realidade, por mais que se tentasse estruturar e planificar (arejar, mesmo, porque não?) as cidades, o enigma presente nelas não desapareceria. E por um motivo muito simples. O grande mistério não era representado pelas ruas, pelos cruzamentos, pelas esquinas. O mistério, descobre-se neste momento, é subconsciente humano.

Os detetives, desta forma, passam a ter como característica principal uma intensa compreensão acerca da alma do homem urbano, agora acostumado com a vida na metrópole. Já não lutam somente por uma ordem social ou um decoro público, até mesmo porque a generalização do crime nas grandes cidades tornou isto impossível. Os detetives, agora intrínsecos à cidade, não mais se distanciam através do raciocínio lógico para analisá-la. Passam a fazer parte da multidão e mais do que decifrar, se propõem a *retratar* as sinuosidades da cidade, como verdadeiros homens urbanos que são.

Através de suas marchas pelas ruas e através de seus olhares sobre a realidade urbana cambiante, continuam a indicar claramente ao público (e não mais propondo apenas uma dualidade civilizados/bárbaros como anteriormente) aonde se encontram todos aqueles que ficaram à parte das benesses da urbanização e do progresso da civilização.

### **3.3) Submundos, *flâneurs* e andarilhos**

Tem-se, portanto, embora de forma breve, a forma pela qual estes submundos urbanos acabam por ser “descobertos” no interior das próprias cidades e como passam a ser, a partir da década de 30 do século passado, cenários privilegiados dos romances policiais.

Rubem Fonseca, talvez por ter sido fortemente inspirado pelos romancistas *noir*, utiliza o urbano, e a degradação do urbano, como temática reinante em sua obra. Seus livros, tantos os contos quanto os romances, giram em torno da miséria moral do homem na cidade. Fonseca, acima de tudo, é um mestre na ciência da observação. Escreve baseando-se no vasto conhecimento que possui sobre o comportamento humano, sobre os meandros urbanos, sobre o mundo do crime. E, por esta razão, compreende e explicita como poucos o declínio da organização social urbana.

O Rio de Janeiro retratado em suas tramas, antes de ser efetivamente uma cidade, parece ser uma rede intrincada, tecida por fios de uma violência que contrapõe ricos e pobres, extremos socioeconômicos fielmente reproduzidos. A cidade é revirada ao avesso, deixando somente o seu lado corrupto à mostra. Não possui nenhuma pompa, não representa uma metrópole cosmopolita e fascinante. É mostrada apenas como o berço da perversão moral. Esta, talvez, seja a idéia de Mandrake quando, em sua primeira aparição

no conto “O caso de F.A.”, adverte ao leitor que “a cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar.”<sup>49</sup>

A relação de Mandrake com o Rio de Janeiro é especialmente forte. Embora no romance “A grande arte” o advogado/detetive viaje ao Mato Grosso do Sul e ao Paraguai na tentativa de solucionar um caso, é na capital fluminense que a maioria de suas histórias se desenrola. Sua profissão, assim como diz o próprio personagem, o obriga e o estimula a flunar pelas ruas cariocas: “Quem pensa que advogado trabalha com a cabeça está enganado, advogado trabalha com os pés”<sup>50</sup>.

Mandrake conhece a cidade a fundo, transita por todas as suas regiões com igual naturalidade. A metrópole, e tudo que a compõe, promove o seu bem-estar: “Ficamos em silêncio, olhando as calçadas cheias, do outro lado da rua, as luzes do cinema. Eu pensava “puta merda, eu gosto pra caralho desta cidade”<sup>51</sup>, diria ele em seu primeiro conto. E, em outra passagem, explicitaria o que considera ser a essência do meio urbano. Para Mandrake, a cidade é a multidão:

Eu gosto das paisagens da nossa cidade, disse Raul. Respondi que a cidade para mim eram as pessoas, se me pedissem para descrever a minha cidade eu falaria das pessoas. Nem praias, nem montanhas, nem árvores, nem ruas, nem casas, falaria das pessoas.<sup>52</sup>

Sendo assim, não se mostra difícil fazer uma associação entre a figura do *flâneur* de Charles Baudelaire e alguns personagens que permeiam a ficção de Rubem Fonseca. Como nos mostra Walter Benjamin em seus estudos sobre o próprio Baudelaire e a modernidade<sup>53</sup>, é com o poeta francês que nasce esta figura do *flâneur*, o observador da multidão que, mais tarde, daria origem aos detetives do romance policial. Alguém que, usufruindo da sua condição incógnita, mistura-se com a multidão, anda pelas ruas, perde-se no labirinto urbano e, por estar integrado a este labirinto, consegue analisá-lo, de dentro para fora.

Segundo Sérgio Paulo Rouanet, o *flâneur* é o verdadeiro senhor da cidade. É aquele que

---

<sup>49</sup> FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987. p. 55

<sup>50</sup> Id. Ibid. p.83

<sup>51</sup> Id. Ibid. p.84

<sup>52</sup> Id. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. p.128

<sup>53</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989 *apud* PECHMAN, *op cit*, p. 267

(...) sabe farejar rastros, descobrir correspondências, identificar criminosos a partir dos indícios mais microscópicos como um apache que lê, num galho quebrado, coisas e ações invisíveis à percepção civilizada. Ele é o detetive da cidade como o moicano é o detetive da savana. Sua ociosidade é aparente, ele se dedica à atividade mais antiga da humanidade – a caça – e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince. Esse moicano sabe ler traços, também, no rosto das pessoas, é o grande fisionomista da multidão.<sup>54</sup>

Como nos mostra Jean Luiz Neves Abreu<sup>55</sup>, Rubem Fonseca dialoga, efetivamente, com Baudelaire. Em seu livro “As flores do mal”, o poeta francês se detém a celebrar a beleza que foge em meio à multidão, os olhares que se cruzam e que também se perdem. Em seu poema intitulado “À une passante”, Baudelaire celebra a figura longilínea da mulher que passa e, por uma razão qualquer, ou até mesmo sem razão, apenas alça a saia, deixando entrever a barra da anágua enquanto move “ágil” e “nobre” suas “pernas de estátua”:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d’une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>56</sup>

Rubem Fonseca coloca Mandrake diante da mesma experiência de amores furtivos, de olhos que se encontram, de indivíduos ou de passantes na grande cidade que se cruzam para, talvez, nunca mais se reverem.

Um dia, quando era adolescente, ia andando pela rua quando vi uma mulher bonita e me apaixonei de maneira súbita e avassaladora. Ela passou

<sup>54</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *A Razão Nômade. Walter Benjamin e Outros Viajantes*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1993 *apud* PECHMAN, *op cit.* p. 269

<sup>55</sup> ABREU, Jean Luiz Neves. *O flâneur e a cidade na literatura brasileira: proposta de uma leitura benjaminiana*. Mneme/Revista Virtual de Humanidades, Caiacó, n. 10, v. 5.

<sup>56</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1999. p. 127.

por mim e continuamos andando em direções opostas, eu de rosto virado, vendo-a distanciar-se agile e noble, avec sa jambe de statue, até que ela desapareceu no meio da multidão. Então, num impulso desconsolado, virei-me para a frente, para além daquela passante e bati com a cabeça num poste.<sup>57</sup>

Entretanto, dentre todos os personagens criados por Fonseca, o que mais se aproxima da figura do *flâneur* de Baudelaire, ainda mais que Mandrake, é o andarilho Augusto, protagonista do conto “A arte de andar da ruas do Rio de Janeiro”. Epifânio é um ex-funcionário da companhia de águas e esgoto que, após ganhar um prêmio de loteria, pede demissão, adota o nome de Augusto, muda-se para um sobrado no centro da cidade e dedica-se inteiramente à carreira de escritor. Sua vida resume-se a escrever e a caminhar, dia e noite, pelas ruas do Rio de Janeiro.

Augusto, ao andar pela metrópole, registra tudo o que vê e tenta reconstruir, através de seus escritos, a memória das ruas. Procura uma nova leitura para a cidade. O andarilho se interessa por coisas que já perderam seu valor, ou cujo valor não é devidamente reconhecido pelo olhar mediano do homem comum. Busca, portanto, ao escrever, preservar tudo aquilo que está sendo perdido, degradado. Todos os traços urbanos lhe são igualmente importantes:

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo águas nas poças, veículos e principalmente pessoas.<sup>58</sup>

A multidão, as pessoas que Augusto tanto olha, é composta por prostitutas, mendigos, camelôs e grafiteiros. Portanto, se por um lado temos Mandrake para quem a multidão é a cidade e de outro temos Augusto que nos mostra mais diretamente de que tipos é composta esta multidão, podemos concluir que, para Rubem Fonseca, a cidade, em realidade, é um aglomerado de párias sociais.

Pode-se concluir, portanto, que a obra de Rubem Fonseca, através principalmente de personagens como os *flâneurs* Augusto e Mandrake, assume duas dimensões em relação à cidade: a da contemplação, que se alimenta da alma das ruas, e a da crítica

<sup>57</sup> FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1979. p. 98

<sup>58</sup> FONSECA, Rubem. *64 contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p.357

social. A contemplação se sobressai quando observa a diversidade da cidade e de seus tipos. A crítica se faz presente quando denuncia as mazelas da cidade e da população.

## Capítulo 4. Criminalidade e Violência

### 4.1) O surgimento do ódio

As discussões filosóficas acerca da natureza humana e do homem como sujeito político, conduzidas principalmente ao longo do século XVIII, foram essenciais no debate para se tentar entender as origens da agressividade, e conseqüente violência, próprias do comportamento humano.

Por um lado teríamos uma corrente composta por pensadores como Jean-Jacques Rousseau, que em sua teoria acerca do “bom selvagem” afirmaria que, em sua essência, todos os homens nasceriam bons; o meio, a sociedade os corromperia. Em outra parte encontraríamos pensadores como Thomas Hobbes, para quem “*homo homini lupus*” - o homem é o lobo do homem. Nesta corrente, a violência seria inerente ao homem, um instinto de preservação. A faceta animal, destrutiva, irracional faria parte intrinsecamente de nossa personalidade<sup>59</sup>.

Ora, o que distinguiria os seres humanos dos restantes dos animais seria justamente sua capacidade de controlar seus instintos primitivos, seus sentimentos. Subjugar o irracional ao racional. Esta sobreposição permitiria uma co-existência pacífica entre semelhantes, em bases racionais, afastando ao máximo o caráter animal (lobo) humano. Sobre estes aspectos seriam erguidas as regras de convívio entre semelhantes, que acabariam por compor aquilo que se começaria a chamar de *civilidade*. Apenas uma sociedade política poderia controlar a brutalidade rudimentar .

Se uma analogia entre cidade e “selva”, cidade e “caos”, cidade e “barbárie” é possível, como se fez no capítulo anterior, pode-se concluir que algumas destas regras de sociabilidade não estariam sendo cumpridas no seio da vida urbana. A comparação entre os miseráveis da cidade e os “selvagens” mostraria que, em determinadas áreas da cidade, a população viveria ainda sob a ótica de um primitivismo bárbaro, sem lei, sem civilidade.

Portanto, poderíamos afirmar que na origem da violência que comporia a história do século XIX estaria um elemento surgido dentro destes antros sociais onde viviam as populações excluídas: o *ódio*. Em um primeiro momento estaríamos tratando de um ódio revolucionário (insuflador dos movimentos populares que culminariam na Revolução Francesa) mas, com o passar dos tempos e com a degradação das qualidades de vida nas

---

<sup>59</sup> Para uma maior profundidade acerca das idéias aqui levantadas e do pensamento de Rousseau e Hobbes, conferir, respectivamente, *O Contrato Social* e *O Leviatã*

sociedades urbano industriais, transformaria-se em um ódio vingativo, um ódio entre classes. Que, aliado ao estado “caótico” das cidades de então, era uma importante força motriz para aquela que viria a se tornar uma característica comum a todos os centros urbanos: a criminalidade.

#### 4.2) Crime e criminosos

A concepção de crime tal qual a conhecemos hoje em dia pode ser considerada recente do ponto de vista histórico. Até o fim do século XVIII, ainda marcado pela ótica absolutista, o descumprimento de uma lei era entendido com um ato de lesa-majestade ou uma ofensa direta à Igreja, e conseqüentemente a Deus. A punição, portanto, era encarada como uma reparação, um castigo divino. A falta infringia às leis natural, moral e religiosa<sup>60</sup>.

Após a Revolução Francesa, em 1789, e com o advento de novos códigos penais na Europa em meados do século XIX, os crimes passam a ser vinculados diretamente a leis civis. A transgressão é entendida como a quebra do pacto social de convivência. Mais do que um imoral e um pecador, o criminoso passa a ser visto como um inimigo social. O acerto de contas não é mais com o divino, mas com a sociedade. A partir deste momento, como nos mostra Michel Foucault, a falta passa a possuir outra magnitude: “[...] é uma ruptura com a lei, lei civil explicitamente estabelecida no interior de uma sociedade, pelo lado legislativo do poder político.”<sup>61</sup>

Seria a partir destas novas idéias sobre crime e penalidade que surgiria um novo conceito para servir como base à nova natureza das leis criminais: a noção de periculosidade. Como se viu no capítulo anterior, a sociedade começava a descobrir dentro de si “homens perigosos”, criminosos nocivos à vida coletiva.

Com novos códigos penais, a personalidade destes criminosos passou a ser objeto de estudos de diferentes ciências sociais. O homem sempre temeu o desconhecido e, neste sentido, a psique humana representaria um dos maiores desafios à cientificidade. Ao longo do século XIX, uma série de pesquisas seriam levadas a campo a fim de se estabelecer a natureza biológica e a origem dos “homens perigosos”.

Dentre estas incluíam-se, por exemplo, a confecção de mapas cerebrais, a criação de “sociedades de autópsia” para estudo de crânios e cérebros, os estudos da

<sup>60</sup> PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002. p. 279

<sup>61</sup> FOUCAULT, Michel. *As verdades e as formas jurídicas*, in cadernos da PUC/RJ, Divisão de Intercâmbio e Edições/PUC, 1974, Série Letras e Artes, nº16 *apud* PECHMAN, *op. cit.* p. 263.



fisiologia dos transgressores presos, as análises relativas à hereditariedade criminosa e as investigações sobre as degenerescências físicas, intelectuais e morais da espécie humana<sup>62</sup>.

Contudo, o campo científico da *criminologia* começaria a se delinear apenas em 1876, quando da publicação de “*L’Uomo Delinquente*” (O Homem Criminoso), obra-prima de Cesare Lombroso. Este médico italiano, através de suas pesquisas, conclui existir uma espécie de “criminoso nato”, que reproduziria as características dos animais inferiores e dos homens primitivos.

Pechman, citando Pierre Darmon em seu livro “Médicos e assassinos na Belle Époque”, sintetiza:

[...] o “criminoso nato” seria, então, na percepção de Lombroso, um “subproduto” do atavismo, o funesto fruto de uma espécie de seleção às avessas, um monstro híbrido aparentando ao homem e ao animal, portador de estigmas regressivos, cujas raízes estariam perdidas num “passado longínquo e obscuro”.<sup>63</sup>

O grande desafio de Lombroso era determinar se o criminoso estava predestinado, desde seu nascimento, a cometer ou não um crime. Se o indivíduo já nascia determinado a cometer algum delito, então era mais difícil atribuir-lhe responsabilidade pela perpetração do ato. As teses do médico italiano seriam fundamentais para opor dois grupos distintos no tocante a esta questão da responsabilidade criminal. Por um lado, para juízes e juristas, se um crime havia sido cometido, aquele que o praticara era responsável pelo feito. Por outra parte, para a classe médica, o essencial era debater-se a personalidade do delinquente e não o seu crime. A criminalidade, ainda segundo Pechman, passaria, a partir deste ponto, a ser “medicalizada”. O criminoso começaria a ser visto como um doente, que deveria ser tratado e reintegrado ao convívio social.

Outra questão que evoluiria de forma acelerada ao longo do século XIX remetia à identificação dos delinquentes em meio à multidão. Em 1832 tinha sido abolida a marcação com ferro quente do corpo dos criminosos, com o propósito de reconhecê-los e diferenciá-los do restante da população. Identificar os transgressores, então, tornou-se algo complicado, dependendo principalmente da memória do policiais e do trabalho dos informantes. Em 1880 um escrevente da prefeitura de Paris chamado Alphonse Bertillon inventaria a *bertillonage* que permitiria o reconhecimento do criminoso, principalmente o

---

<sup>62</sup> Id. *ibid.* p. 287

<sup>63</sup> Id. *Ibid.* p.288

reincidente, através de uma ficha pessoal contendo onze medidas dos ossos do delinqüente, tendo-se, assim, as características pessoais de cada indivíduo<sup>64</sup>.

A *bertillonage* foi introduzida em todas as prisões francesas, e por possuir uma margem de erro pequena, seria adotada em diversas partes do mundo. Bertillon, então, aperfeiçoaria outros recursos de reconhecimento, como a fotografia judiciária (fotos de frente, de perfil e do local do crime) e o retrato falado (que permitia a localização do criminoso em meio à multidão).

As técnicas de identificação chegariam ao ápice com o surgimento da datiloscopia (classificação e codificação das impressões digitais) em 1891, um sistema onde não existia nenhuma possibilidade de equívoco em relação à identidade do indivíduo.

Consegue-se, a partir desse momento, conhecer com precisão os antecedentes do criminoso e, com uma visão mais aprofundada, distingui-lo da massa. Identificando-se os “homens perigosos”, a irracionalidade, ao menos à primeira vista, poderia ser controlada, trazendo-se, assim, mais tranquilidade para as sociedades urbanas. Mas não é exatamente isto que observaria-se com o crescimento e a evolução das metrópoles.

### **4.3) Mandrake e alguns aspectos da criminalidade em Rubem Fonseca**

Há, neste ponto, uma possibilidade de se trazer esta discussão para o plano literário, e mais especificamente para o universo ficcional de Rubem Fonseca, foco principal deste trabalho. A temática da criminalidade, e da criminalidade no seio da vida urbana, talvez fruto de seu passado profissional como comissário de polícia, permeia grande parte da obra do autor, especialmente em seus livros iniciais. Como não poderia deixar de ser, isto ocorreria no caso das histórias envolvendo Mandrake, até mesmo pelo fato da composição do personagem, como observado anteriormente, estar profundamente enraizada nos romances policiais.

O crime, e conseqüentemente as investigações criminais, delineiam quase todas as tramas onde o advogado e detetive aparece e o protagonista sempre é o responsável por solucionar estes casos.

Sendo assim, partindo-se da visão acerca criminalidade presente nos textos de Mandrake, poderia-se analisar os diferentes significados da perpetuação de um crime na ótica de Rubem Fonseca.

---

<sup>64</sup> PECHMAN, *op cit.* p.291

Primeiramente, nota-se que, para o autor, literatura e criminalidade caminhariam lado a lado. Este ponto de vista ficaria claro em uma passagem do livro “A grande arte”, através de uma conversa entre Mandrake e um médico legista:

Todos os grandes personagens da literatura, vejam bem, são assassinos. Começando com Caim – a Bíblia é um livro de histórias de homicidas – e seguindo com Ulisses, Édipo, Electra, Otelo, Macbeth, Raskolnikov, Sorel e por aí afora.<sup>65</sup>

Na percepção do autor (conforme diálogos travados entre seus personagens), os crimes seriam expressões intrinsecamente humanas. O comportamento humano não seria algo lógico, e portanto, a lógica não deveria ser aplicada na tentativa de resolução de qualquer crime. Mais do que isto, a violência (da qual a criminalidade seria uma decorrência) seria algo natural, presente em todos os estados da natureza. O ser humano, por ser parte deste meio, não poderia deixar de possuir tais impulsos. Exemplificando esta linha de pensamento, temos um diálogo esclarecedor entre Mandrake e sua namorada Ada, ainda em “A grande arte”:

“A natureza também é violenta”, eu disse capciosamente, “a violência está em toda a parte.” Ada respondeu que a violência, para ocorrer, precisava de um agente consciente e o ganso não sabia o que fazia. A violência, continuou Ada, era uma característica humana, algo, porém, institucionalizado pelos homens, que eram por ela atraídos criando mitos aos quais aderiam e que não passavam de racionalizações enobrecedoras de seus impulsos destrutivos.<sup>66</sup>

E pouco mais adiante:

Habitantes de cidades pequenas na França (e eu usava a França como exemplo por ser considerada por Ada como “berço da civilização”) compravam condenados à morte de outras cidades para poder também apreciar comodamente o espetáculo de esquitejamento de um criminoso. Assim era o homem, em toda parte.<sup>67</sup>

Entretanto, antes de analisarmos de modo ainda mais aprofundado o teor violento da prosa de Fonseca, talvez seja melhor atentarmos, sucintamente, para as diferentes formas de representação da violência na literatura brasileira.

---

<sup>65</sup> FONSECA, Rubem. *A Grande Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. p. 200.

<sup>66</sup> Id. *ibid.* p. 94.

<sup>67</sup> Id. *ibid.*

#### 4.4) O espaço da violência na literatura brasileira: do campo à cidade

Na tentativa de se compreender um pouco melhor a realidade literária brasileira seria interessante observarmos de modo mais abrangente o contexto literário latino-americano, como sugere o escritor chileno Ariel Dorfman. Para este crítico, a violência, na composição latino-americana, pode ser considerada como verdadeira essência da sociedade e como tema principal da literatura surgida no continente. Até as décadas de 30/40 do século passado, grande parte da literatura desenvolvida na América Latina girava em torno dos abusos cometidos contra os povos nativos da região (a conquista, a ocupação, a escravidão, o imperialismo, a luta pela independência). Ou seja, tratava-se de “uma literatura que denunciava o sofrimento e simbolizava os gestos de resistência como indicadores de uma cultura autóctone”<sup>68</sup>. Por esta razão, segundo Dorfman, a violência estaria no cerne dos elementos estruturadores de uma cultura latino-americana.

A partir dos anos 30 do século XX, o foco sob o qual estaria representada a violência sofreria uma mudança. Para o escritor, seria justamente nesta época, quando os autores locais deixariam de se preocupar em resgatar uma dignidade perdida após anos de exploração, que a representação da violência sofreria uma transfiguração temática. O olhar e o interesse dos escritores, agora, pousaria sobre os milhares de indivíduos largados à própria sorte no interior do continente. O desejo, neste novo momento, seria expressar fielmente a realidade da vida nestes micro-universos latino-americanos.

É por volta deste período que se formaria um novo subgênero literário, surgido com mais força no Brasil, que convencionou-se chamar “romance da terra”. No caso brasileiro, identificaríamos os romances regionalistas nordestinos, encabeçados por Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e João Cabral de Mello Neto, nesta tendência. Estas obras tinham como cenário o árido sertão do Brasil, onde o coronelismo imperava e nem todos eram iguais perante a lei. Representavam, principalmente, uma sociedade onde os princípios de defesa da honra e da vingança como algo legítimo estavam enraizadas nos costumes locais. Para o pesquisador Karl Erik Schøllhamer,

o tema principal do regionalismo pode ser visto [...] como o confronto entre um sistema global de justiça moderna e sistemas locais de normatização social regulado pelos códigos de honra, vingança e

<sup>68</sup> SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: Messeder, Carlos Alberto... [et al.] (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p. 237.

retaliação. [...] Assim, toda a temática do cangaço, das lutas entre vaqueiros, jagunços e, de modo geral, dos heróis justiceiros do sertão, representa a articulação histórica de uma ordem social regida pela violência na ausência das garantias oferecidas pela lei moderna e pela despersonalização da justiça<sup>69</sup>.

A violência presente neste cenário seria, portanto, consequência desta ordem social arcaica estruturada de forma oposta à modernidade que então se presenciava. O aspecto violento da literatura regionalista traria à tona uma profunda diferença entre o universo do sertão e a nova urbanidade brasileira.

Após a segunda metade do século XX, à medida que a população brasileira se torna majoritariamente urbana, a temática principal dos escritores aqui nascidos passa a ser a emergente realidade das cidades. O foco principal não se refere à dualidade cidade/campo, mas às diferenças entre a cidade “oficial” e a “marginal”. Sobre esta ruptura com os padrões regionalistas e com a literatura até então realizada, sobre esta nova lógica social e sobre a escolha natural da cidade como lugar a ser retratado, Rubem Fonseca, em seu conto “Intestino Grosso” (o último do livro “Feliz ano novo”), comenta através de seu personagem:

Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis [...] queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis<sup>70</sup>.

E, mais adiante, complementa:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães [...] disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Id. Ibid. p. 238.

<sup>70</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 164.

<sup>71</sup> Id. Ibid. p. 243.

A violência, neste contexto, surgiria como um elemento, uma representação realista dos novos cenários compostos pela complexidade das grandes metrópoles do país. A nova leva de autores passaria a tentar exprimir a cisão registrada entre os diferentes submundos presentes em um mesmo centro urbano. Escritores desta nova geração, surgida após o golpe ditatorial de 64, teriam como principal propósito a denúncia à repressão, ao autoritarismo e aos conflitos sociais presentes na nova realidade política brasileira. Como ainda nos mostra Schøllhamer<sup>72</sup>, três tendências literárias distintas debruçavam-se, cada qual com suas características, sobre a situação sociopolítica da época.

Primeiramente, teríamos um grupo composto por escritores como Nélida Piñon, Ivan Angelo, Fernando Gabeira, entre outros, que teriam como base a clandestinidade e a luta direta contra o regime militar; uma literatura engajada.

Em segundo lugar, identificaria-se uma prosa caracterizada como “radicalismo documental”, que denunciaria os abusos exercidos pelos aparatos policiais e utilizaria a literatura como uma forma de se burlar a forte censura presente na imprensa geral. Seriam exemplos desta corrente obras como “Pixote, a lei do mais forte”, “Lúcio Flávio, passageiro da agonia”, ambos de José Louzeiro, e “A república dos assassinos”, de Aguinaldo Silva.

E, por último, encontraríamos uma vertente caracterizada pelas descrições e recriações da violência social, denominada pelo crítico Alfredo Bosi, integrante da Academia Brasileira de Letras, como “brutalismo”. Como era de se esperar, o principal nome desta tendência seria, justamente, Rubem Fonseca.

#### **4.5) Violência “fonsequiana”**

A literatura de Rubem Fonseca, em um primeiro momento, quando do lançamento de seu primeiro livro de contos “Os prisioneiros” em 1963, denunciaria explicitamente a realidade repressiva do sistema político de então. Quanto a isto concordavam os censores do regime ao proibir a veiculação de seu livro “Feliz ano novo” (alegando-se tratar de uma obra que exteriorizava “matéria contrária à moral e aos bons costumes”, como visto no capítulo 2 deste trabalho). Para a censura, a violência presente nesta e em outras obras do autor poderia incitar o cidadão comum a revoltar-se.

Entretanto deve-se atentar que o perfil violento da ficção de Fonseca advém diretamente da violência exercida pelo próprio Estado. Schøllhamer, ao comparar a prosa

---

<sup>72</sup> SCHØLLHAMMER, *op. cit.* p. 238.

de Fonseca (e de outros escritores que acabariam por seguir esta mesma linha) com o momento histórico, conclui:

Era como se esses autores afirmassem que a realidade social é violenta e autodestrutiva em consequência de uma violência maior do próprio sistema, o que acaba legitimando em certo modo a violência social, contanto que esta se dirija contra os poderosos, guiada de modo politicamente correta<sup>73</sup>.

Neste sentido, os personagens presentes na ficção de Rubem Fonseca seriam indivíduos que sobreviveriam sem ilusões ou sentimentos imersos em uma realidade política brutalizada. Já tão abandonados ou desesperançosos que, como nos mostra Vera Lúcia Follain de Figueiredo<sup>74</sup>, não seriam capazes nem mesmo de julgar o que lhes ocorreria ao redor. Descrentes nos termos perpassados à cultura ocidental, presos a um sistema rígido de controle, incapazes de se libertar e criar novos parâmetros.

Para Figueiredo, o eterno personagem de Rubem Fonseca seria “o homem prisioneiro de valores esvaziados, condenado a uma busca inútil”. Indivíduos que, “diante da impossibilidade de levar a fundo as virtudes que a moral tradicional” apregoaria, transformar-se-iam em “figuras errantes e desconstrutoras ou nostálgicas amarguradas ou ainda em cínicos, que se movem, sem culpa, guiados pela moral mercantilista da troca<sup>75</sup>”. Dentro destes personagens, em meio à realidade crua das metrópoles, sempre se esconderia a melancólica busca pelo “objeto perdido”, aquilo que daria sentido às suas medíocres existências. E, em um erro que se observa constantemente na sociedade pós-moderna, este “objeto” seria muitas vezes confundido com a posse de algum bem material. O consumo suprimiria a angústia.

Este seria, certamente, um dos aspectos da violência mais presentes na literatura de Fonseca: o estímulo ao consumismo, incentivado pela publicidade, que representaria uma agressão àqueles que se encontram à margem do sistema econômico. A respeito desta imposição do mercado quanto à percepção de felicidade ser relacionada à aquisição de bens materiais, o teórico contemporâneo Zygmunt Bauman reflete:

Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os

<sup>73</sup> SCHØLLHAMMER, *op. cit.* p. 244

<sup>74</sup> FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003. p. 20.

<sup>75</sup> Id. *Ibid.* p. 21.

ouvirão. No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-lo do que daqueles que podem reagir do modo como a mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer. Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos dessa forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. O consumo abundante, ê-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana<sup>76</sup>.

É desta forma que se comportam os assaltantes do conto “Feliz ano novo”, presente no livro de mesmo nome. Antes de invadir uma festa “grã-fina”, roubar, estuprar e matar os convidados, os personagens invejam, através da televisão, as benesses das classes abastadas. Assim se inicia o primeiro parágrafo:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.<sup>77</sup>

Segundo Figueiredo, passagens como esta explicitam que, em realidade, os personagens de Rubem Fonseca não estariam imbuídos em uma luta social, tentando mudar o mundo. Apenas gostariam de ser incluídos no universo do consumo; e como o ato de se consumir pode ser compreendido como uma atividade individual, a luta que travam não seria coletiva, mas de indivíduo contra indivíduo<sup>78</sup>.

Uma das principais críticas de Fonseca giraria, então, em torno das bases desta sociedade de consumo e da forma pela qual o homem acaba isolado dentro deste sistema. É o que encontraremos em um dos contos mais violentos do autor: “O cobrador”, publicado em 1979.

O personagem principal assume, em determinado momento, que a sociedade, em geral tem uma grande dívida para com ele. “Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo<sup>79</sup>”. Ou seja, todos os bens de consumo que lhe vinham sendo negados ao longo da vida. A figura do “Cobrador” refletiria de maneira precisa o ódio vingativo (ódio entre classes) surgido nos submundos das cidades no século XIX e tratado de forma mais abrangente no início deste capítulo.

<sup>76</sup> BAUMAN, Zygmunt *apud* FIGUEIREDO, *op. cit.* p. 43.

<sup>77</sup> FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 13.

<sup>78</sup> FIGUEIREDO, *op. cit.* p. 43.

<sup>79</sup> FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1979. p. 166



Isto seria explicitado em um trecho mais adiante, onde o personagem revelaria uma das principais fontes estimuladoras de seu ódio:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar<sup>80</sup>.

Deste modo, poderíamos compreender, de forma mais ampla, a violência presente na literatura de Fonseca como decorrente de um mecanismo de exclusão perpetuado por um modelo econômico e social injusto, consequência direta das diferentes formas de poder e exploração que os homens exercem uns sobre os outros.

Tratando-se especificamente do universo brasileiro, talvez possamos concluir que a vertente “brutalista” da literatura nacional encabeçada por Rubem Fonseca utilizaria como temática principal a violência crua dos submundos das cidades com o intuito de legitimar esta realidade como um elemento primordial na composição da sociedade urbana brasileira. Algo que não mais podia-se fingir invisível. Uma realidade que precisava de voz<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Id. Ibid. p. 168

<sup>81</sup> Esta linha de pensamento, de se dar voz aos submundos, às periferias, chegaria ao seu ápice na última década do século XX, quando os próprios habitantes dos lados obscuros e esquecidos da cidade começariam, eles próprios, a retratar sua dura realidade. Seria o caso de Paulo Lins, com o seu romance “Cidade de Deus” (acerca da favela de mesmo nome no Rio de Janeiro), Ferréz e o livro “Capão Pecado” (tratando de um dos bairros mais perigosos de São Paulo) e o grupo de rap paulistano Racionais Mc’s com suas letras de música denunciando as condições de vida sub-humanas encontradas na periferia da maior cidade da América Latina.

## **Conclusão: Escritores e Jornalistas; Detetives e Repórteres**

Após tanto discorrer-se sobre criminalidade, investigações, metrópoles e multidões, desenha-se um nítido paralelo entre dois grandes personagens essencialmente urbanos: detetives e repórteres. Ambos têm como fonte de trabalho as ruas, as avenidas, as praças, os cruzamentos, as pessoas; a cidade. Através de pistas, depoimentos, entrevistas, ou até mesmo informantes, debruçam-se sobre casualidades e ocorrências – como, por exemplo, crimes. Um, o detetive, presta contas ao poder judiciário; outro, o repórter, possui um compromisso com a esfera pública. Os dois, surgidos em meados do século XIX, possuem como função principal o mesmo objetivo: ordenar, ainda que minimamente, a experiência urbana, afim de torná-la mais palatável, menos agressiva para o público em geral.

Talvez possa-se sugerir que o impacto da invenção dos detetives no imaginário popular urbano foi tão grande, que os repórteres atualmente, ao apurar e escrever uma matéria, usam os mesmos preceitos de uma investigação policial clássica. Afinal o trabalho tanto de jornalistas como o de detetives seria o de achar respostas para as seis perguntas que caracterizariam o *lead*: o que; quando; como; onde; quem e por quê.

Os jornalistas, então, poderiam ser considerados como os herdeiros das características fundamentais dos investigadores particulares. Uma vez que estes personagens infalíveis – não importando se íntegros ou corruptos – existiriam apenas no terreno ficcional, seriam os repórteres de rua, através de suas andanças para coletar informações e de seu contato diário com a massa amorfa de habitantes da cidade, aqueles que mais próximos estariam da função clássica dos detetives: decifrar o mistério urbano.

Desta forma, poderíamos dizer que a literatura (principalmente aquela considerada “brutalista”, como a de Rubem Fonseca) e o jornalismo apresentariam, cada qual a seu modo, elementos, imagens, lados da metrópole desconhecidas ao homem em suas formas de vida coletiva. Desvendariam as nuances da cidade (principalmente aquelas mais obscuras) para seus próprios habitantes. E, ao demonstrar a existência de facetas desagradáveis no interior desta mesma cidade, ambos acabariam por explicitar a fissura do espaço urbano em diversos subterritórios – cada qual composto por um diferente grupo social.

Neste sentido, é certo que esta “temática dos submundos” presente em obras literárias, deve ser entendida como uma crítica e não um fomento à criação de guetos urbanos.

No caso das matérias de jornal, a questão, evidentemente, estaria presente de forma mais velada. A escrita jornalística, por possuir um distanciamento natural provocado por um enunciador informal, não se permite excessos ou impressões. Os textos, redigidos tendo como meta a imparcialidade, devem relatar a notícia com precisão. Não caberia ao jornalista pensar os motivos desta partilha, e sim escrever o que ocorre nos diferentes pontos da metrópole da maneira mais verídica possível.

Entretanto, devido a este distanciamento, talvez não se possa afirmar que, no jornalismo, a sinalização da presença de submundos urbanos tenha o papel de denúncia. A leitura de periódicos certamente influencia os leitores na construção de uma identidade social e coletiva em meio ao caos urbano. Os jornais ajudariam as pessoas a se enquadrar dentro do complexo tecido social, a enxergar melhor seu espaço. Assim, esta identidade seria criada, principalmente, através da comparação com os outros, com os diferentes, com todos aqueles relegados a seus guetos. Formar-se-ia, aqui, uma construção dicotômica, dividindo-se bons (civilizados) e maus (outros). E a selvageria destes “outros”, destes “bárbaros”, estaria justamente estampada nas páginas dos jornais.

O jornalismo ajudaria, desta forma, na concepção de uma identificação própria e de um posicionamento em uma comunidade, frente a um mundo fragmentado onde várias identidades são possíveis e a idéia de pertencimento é cada vez mais exigida e necessária.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Jean Luiz Neves. *O flâneur e a cidade na literatura brasileira: proposta de uma leitura benjaminiana*. Mneme/Revista Virtual de Humanidades, Caiacó, n. 10, v. 5.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1999.
- BOILEAU, Paul, NARCEJAC, Thomas. *Le Roman Policier*. Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto I: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1999.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Feliz Ano Novo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Grande Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *64 contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura Policial Brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”. In: Messeder, Carlos Alberto... [et al.] (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
- VENTURA, Mauro. Os 80 anos de Rubem Fonseca. *Net*, Rio de Janeiro, mai 2005. Disponível em: [http://www.dizventura2.blogspot.com.br/2005\\_05\\_01\\_archive.html](http://www.dizventura2.blogspot.com.br/2005_05_01_archive.html).

**Referências eletrônicas**

<http://www.portalliteral.terra.com.br>. Acesso em: 25/10/2005

[http://www.dizventura2.blogger.com.br/2005\\_05\\_01\\_archive.html](http://www.dizventura2.blogger.com.br/2005_05_01_archive.html). Acesso em: 25/10/2005

[http://encarta.msn.com/dictionary\\_/blue\\_chip.html](http://encarta.msn.com/dictionary_/blue_chip.html). Acesso em: 30/10/2005